326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 12 BUCUREȘTI Nr. 3

1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 7995/3

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; O. BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tom. 12 — 1967 — nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

ANDREI BUCŞAN, Clasificarea morfologică a dansurilor populare româneşti 169
OVIDIU BÎRLEA, Diferenţierea teritorială a liricii populare 187
GHEORGHE CIOBANU, Folclorul muzical şi migraţia popoarelor 195
MARIANA KAHANE, Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică 203
GEORGETA MORARU-POPA, Comentarii etnografice la arheologia plugului 213

MATERIALE

DOINA T. NEGULESCU, Sechei Machedon — povestitor din Braniştea . . 223
SAVA IANCOVICI, O variantă externă necunoscută a „Mioriţei" 231
RADU O. MAIER, Sisteme arhaice de îmblătit 239
ION DRĂGOESCU, Activitatea monografică a lui Victor Păcală 245

NOTE ŞI RECENZII

NICOLAE ROŞIANU, E. V. Pomeranţeva, *Destinele basmului rus*, Editura „Ştiinţa", Moscova, 1965 253

Rev. etn. folc. — tom. 12, nr. — p. 167–258 — Bucureşti, 1967

1995/3.

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 12 — 1967 — N° 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

ANDREI BUCȘAN, La classification morphologique des danses populaires roumaines 169
OVIDIU BÎRLEA, La différenciation territoriale de la lyrique populaire 187
GHEORGHE CIOBANU, Le folklore musical et la migration des peuples . . . 195
MARIANA KAHANE, Traits spécifiques de la doïna de l'Olténie sous-carpatique 203
GEORGETA MORARU - POPA, Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue 213

MATÉRIAUX

DOINA T. NEGULESCU, Sechei Machedon — conteur de Braniștea 223
SAVA IANCOVICI, Une variante externe inconnue de la « Miorița » 231
RADU O. MAIER, Systèmes archaïques de battre le blé 239
ION DRĂGOESCU, L'activité monographique de Victor Păcală 245

NOTES ET COMPTES RENDUS

NICOLAE ROȘIANU, E. V. Pomerantseva, Les destinées du conte russe, éd. « Science », Moscou, 1965 253

https://biblioteca-digitala.ro

CLASIFICAREA MORFOLOGICĂ A DANSURILOR POPULARE ROMÂNEȘTI

ANDREI BUCȘAN

Studiul dansului popular românesc, după multe dibuiri, a intrat pe făgașul normal al dezvoltării sale științifice. Datorită eforturilor cercetătorilor de specialitate, înzestrarea Institutului de etnografie și folclor cu o bogată arhivă cuprinzînd peste 3 000 de dansuri, culese din peste 50 de zone folclorice ale țării, a permis abordarea și uneori ducerea la bun sfîrșit a unor importante lucrări teoretice care contribuie la lămurirea problemelor specifice acestui domeniu.

Una din operațiile a căror necesitate se impunea încă de la începerea cercetărilor a fost aceea de *clasificare* a dansurilor populare. Inițiată de acum zece ani[1], ea este astăzi în măsură să dea la iveală primele ei rezultate mai ample. Concepută din punct de vedere structuralist, ea se axează deci, în primul rînd, pe totalitatea aspectelor care constituie *morfologia* dansului, luat ca fenomen artistic de sine stătător. Firește însă că nu au fost neglijate nici celelalte aspecte, care ne arată relația dansului cu celelalte fapte artistice și cu mediul ambiant. Cele ce urmează, descriind procesul de lucru și rezultatele la care s-a ajuns, vor lămuri mai bine punctul nostru de vedere.

I. COMPLEXUL MORFOLOGIC AL DANSULUI

Configurația morfologică a unui dans reiese din determinarea riguroasă a mijloacelor lui de expresie coregrafică și a interacțiunii lor. Analiza descoperă în primul rînd *elementele* simple ale dansului, apoi *formulele* închegate din aceste elemente și, în sfîrșit, *trăsăturile generale* ale dansului. Toate acestea le numim *aspecte*. La rîndul lor, ele se grupează după înrudirea lor funcțională în categorii care exprimă diversele însușiri ale dansului: mișcarea în timp și spațiu, organizarea interioară și ansamblul desfășurării.

---

[1] O expunere de principii, împreună cu unele rezultate provizorii, a fost comunicată în sesiunea științifică a Institutului de folclor din decembrie 1957.

Rev. etn. folc., tom. 12., nr. 3., p. 169–186, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

A. *Aspectele temporale* privesc desfășurarea dansului în timp; ele formează puntea de legătură a dansului cu complementele lui naturale: melodia și textul care îl însoțesc. Aici distingem:

1) *Structura metrico-ritmică*[2]. Pornind de la simplu la complex, vom aminti întîi *valorile simple*: ♩, ♪ sînt cele mai frecvente; 𝅗𝅥 și mai ales 𝅘𝅥𝅯 apar mult mai rar. Gruparea valorilor simple duce la constituirea *celulelor ritmice*. Cele mai obișnuite sînt: *anapestul* (♪♩), *spondeul* (♩♩), *dipiricul* (♪♪♪) urmează *dactilul* (♩♪♪), *amfibrahul* (♪♩♪), precum și diversele celule combinate de tip *dohmiac* (♪♪♩♪♪♩, ♪♩♪♪♩♪). Mai rar întîlnim celulele asimetrice: *peonul* IV (♪♪♪♩), *epitritul* III (♩♪♪♪) etc., sau ternare: *tribrahul* (♩♩♩) etc.

Motivele ritmice rezultă din combinarea celulelor între ele, uneori adăugîndu-se și *semicelule* (jumătăți de celule, de obicei cu caracter conclusiv). Motivele oscilează ca dimensiune între 1 celulă și $\frac{1}{2}$ — 3 celule; de cele mai multe ori însă ele se axează pe 2 celule. Cercetările noastre au depistat existența a peste 200 motive ritmatice diferite, grupate în 18 tipuri diverse.

Metrul este succesiunea repetată periodic a unor fragmente de timp egale ca durată. Ea dă ritmului un chenar fix: măsura. În dansul românesc întîlnim următoarele categorii de măsuri: *binare*: $\frac{2}{4}$ (cel mai frecvent), $\frac{6}{8}$; *ternare*: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$; *asimetrice*: $\frac{5}{8}$, $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{17}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$, etc.

Analiza ne-a arătat existența în dansul românesc a 6 categorii ritmice principale, pe care le denumim pe scurt *ritmuri*, și anume: a) *comun* (bazat pe combinații de anapest, dipiric și spondeu), b) *dactilic*, e) *amfibrahic*, d) *dohmiac*, e) *ternar*, f) *asimetric*.

2) *Tempo-ul* este viteza de pulsație a timpilor metrici, deci în cazul nostru și a pașilor de dans. Am grupat astfel principalele categorii de tempo: *lent* (♩. = sub 100), *moderat* (♩ = 104 — 124), *viu* (♩ = 128—148), *accelerat* (♩ = 152—172), *rapid* (♩ = peste 176)[3].

B. *Aspectele cinetice* sînt cele legate de *mișcare*, factor care capătă la dans forme plastice proprii. Ca și ritmul, ea se structurează vertical în elemente simple și formule.

Elementele cinetice (mișcările propriu-zise) se desfășoară pe cîte o valoare ritmică simplă. Jocul românesc este foarte variat în posibilități cinetice; predomină însă puternic mișcările de picioare. Principalele grupe de mișcări întîlnite sînt: pașii *simpli* (normali), pașii *bătuți* (cu talpa, vîrful sau tocul), *pintenii* (lovirea călcîielor), pașii *încrucișați* (în față și în spate), pașii de *învîrtire*, *trecerile pe sub mînă*, *bătă-*

[2] Subiectul este tratat mai pe larg de subsemnatul în lucrarea *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, comunicată în sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din octombrie 1965.

[3] Am păstrat dinadins o distanță de 4 unități între categorii pentru a plasa acolo unele forme de trecere.

https://biblioteca-digitala.ro

ile cu palma pe picior, *bătăile din palme*, *pocniturile din degete*, pașii *vîrf-toc*, *flexiunile*, *săriturile*, *balansurile de picioare*, mișcările *de brațe independente*, mișcările *de trunchi independente*, mișcările *cu diverse accesorii* (bîte, basmale etc.)[4]. Firește, mișcările se pot executa și combinate, ca, de exemplu, pintenii în săritură, pașii bătuți în învîrtire etc.

Formulele cinetice de diferite întinderi utilizează acest material în diferite îmbinări structurale, axate pe un cadru dimensional metrico-ritmic. Cele mai simple dintre ele: *celulele* și *motivele*, urmează întru totul, ca dimensiune, acest cadru. *Figurile* sînt unități mai mari, cu o funcție mai închegată în cadrul jocului și cu un cadru dimensional foarte variabil, cuprinzînd de la unul pînă la 5—6 și chiar mai multe motive[5]. *Secțiunile* sînt diviziunile mari ale dansului, care grupează uneori mai multe figuri, după criterii structurale, dar și compoziționale[6].

Ansamblul acestor aspecte constituie *structura cinetică* sau, pe scurt, *cinetica* unui dans. Luînd în considerare numai formulele *unistructurale*[7], ajungem la stabilirea următoarelor categorii principale de cinetică: a) *simplă* (cu pași simpli, în plimbare sau pe loc), b) *cu bătăi* (pe sol sau în pinteni), c) *cu cîrlige* (pași încrucișați în față sau în spate), d) *cu învîrtiri* (obișnuite sau pe sub mînă), e) *cu bătăi de palme* (între ele sau pe picior), f) *manuală independentă* (ridicări și coborîri, flexiuni și rotații), g) *de trunchi* (idem), h) *cu ustensile* (arme sau altele), i) *gimnastică* (simplă sau acrobatică), j) *specială* (mișcări comice și imitative).

Este însă de la sine înțeles că există și numeroase formule *polistructurale*, care apar cu atît mai mult cu cît crește și dimensiunea formulei.

C. *Aspectele de construcție* definesc reglementarea organizării interioare a desfășurării dansului și ca atare fac trecerea între aspectele structurale ritmico-cinetice și cele ale organizării de ansamblu.

În analiza lor pornim ca bază de la *figura* cinetică, ea constituind, după cum am văzut, primul moment închegat în construcția jocului. Astfel vom avea de deslușit:

1) *Modul compozițional* al dansului, care reiese din *construcția internă* a figurilor: *simplă* (cu un singur motiv), *dezvoltată* (cu 2 sau mai multe motive asemănătoare, rezultate dintr-un motiv de bază), *complexă* (cu 2 sau mai multe motive diferite), și din *succesiunea figurilor*: *uniformă* (o singură figură), *fixă* (mai multe figuri executate în aceeași ordine și de un număr determinat de ori), *mobilă* (mai multe figuri executate într-o ordine variabilă și de un număr de ori variabil), *liberă* (fără o schemă precisă, bazată pe improvizație).

Combinația dintre construcția internă și succesiunea figurilor ne dă modul compozițional al dansului. Definirea lor o facem deci prin 2 termeni, indicînd cele 2 componente: primul succesiunea, iar al doilea

---

[4] Vezi cap. II: Complexul general al dansului, pct. A.

[5] Știm că în ultima vreme s-a propus pentru *figură* termenul: *grup de motive*, care ni se pare complet nejustificat. Într-adevăr, „figura" poate consta dintr-un singur motiv; pe de altă parte, există „grupuri de motive" care nu se identifică cu figurile.

[6] Această grupare nu este însă obligatorie, ci poate doar exista în anumite cazuri.

[7] Adică cu un singur element de bază.

https://biblioteca-digitala.ro

construcția internă, de exemplu uniform-complex, fix-dezvoltat etc. Vom avea deci un total de 12 moduri.

2) *Suprapunerea pe melodie*[8] a figurilor și a dansului însuși constituie un fenomen de tangență cu domeniul complementar al muzicii; el reprezintă deci, doar în această relație, un aspect de construcție. Cunoaștem următoarele posibilități de suprapunere: *concordantă* (total sau parțial), *neconcordantă* și *necoincidentă*.

D. *Aspectele de ansamblu* se referă la forma de organizare a întregului grup de executanți. Principalele ei aspecte sînt:

1) *Formația*, cu următoarele aspecte subordonate:

numărul jucătorilor: grup mare, nelimitat, grup mic, limitat (de obicei între 4 și 12 inși), pereche, solist;

forma de așezare: cerc (închis sau deschis), linie (semicerc sau coloană), neregulată;

ținuta: de mînă, de umeri, de talie (la jocurile de grupuri înlănțuite); lateral sau frontal (la jocurile de perechi); liberă (la jocurile solistice sau în monom);

componența pe sexe: mixtă, bărbătească, femeiască.

Încercînd să reconstruim categoriile mari, sintetice, de formații posibile, pe baza corelației dintre factorii de mai sus, am ajuns la următoarele posibilități principale:

a) grup nelimitat în cerc închis (mai rar deschis), în general de mînă și mixt;

b) grup nelimitat în linie, de umeri, uneori de talie, mixt sau bărbătesc;

c) grup limitat în cerc închis, de talie, uneori de umeri, mixt;

d) perechi, uneori în cerc sau în linie[9];

e) grup variabil în monom, în general separat pe sexe[10];

f) solistic sau polisolistic[11], mai mult bărbătesc.

Remarcăm că fiecare categorie este constituită pe baza *stabilității* unora dintre factori și a *dominanței* reprezentării altora. Astfel categoria a) se individualizează în special prin corelația dintre *număr* și *formă*, în timp ce *ținuta* și *componența* prezintă doar trăsături dominante etc. Clasificarea ne-a fost impusă de specificul cazurilor întîlnite.

2) *Desfășurarea în spațiu*[12] a dansului reprezintă un aspect particular, fără corelație directă cu formația. Se va vedea că importanța ei nu depășește categoriile tipologice subordonate. Întîlnim următoarele posibilități de desfășurare: prin ocolire (la dreapta sau la stînga), pe loc (bilateral sau în adîncime), alternînd ocolirea cu jocul pe loc.

---

[8] E. Balaci, *Aspecte ale neconcordanței dimensionale în dansul popular românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", t. 10, nr. 3, p. 291—299, București, 1965.

[9] Bineînțeles cu ținuta laterală sau frontală, și mixte (deși uneori le-am văzut executate numai de femei, sau, mai rar, numai de bărbați).

[10] Bineînțeles cu ținuta liberă (în rare cazuri jucătorii se pot prinde și cîte doi).

[11] Adică mai mulți soliști care execută simultan mișcări bazate pe improvizație.

[12] Numită de unii *desen coregrafic*.

https://biblioteca-digitala.ro

II. COMPLEXUL GENERAL AL DANSULUI

Am văzut pînă acum care sînt aspectele care formează specificul coregrafic, luat firește analitic, deci dezlegat de ceea ce poate să-i fie comun cu alte fapte artistice înrudite. Clasificarea avînd un punct de plecare morfologic, baza încercării noastre nu poate fi decît de aceeași natură. Aceasta nu înseamnă însă neglijarea altor aspecte, care, în lipsa unei acțiuni morfologic determinante, ne furnizează totuși interesante trăsături conexe, contribuind la realizarea întregii atmosfere a dansului. Să vedem despre ce este vorba.

A. *Aspectele complementare* sînt cele care participă la desfășurarea dansului de care sînt legate organic, fără a participa direct la organizarea lui morfologică; de aceea importanța lor într-o clasificare de acest gen nu poate fi decît redusă. Totuși ele ne furnizează interesante note adiacente care trebuie menționate cînd sînt în legătură cu unele aspecte morfologice.

1) *Melodia* dansului constituie complementul lui nelipsit[13]. Totuși, o clasificare de morfologie coregrafică nu poate ține seama decît de ceea ce poate să apară mai neobișnuit în simbioza dans-melodie, de exemplu execuția vocală a melodiei[14], eventuala poliritmie ș. a., și numai în măsura în care acestea sînt în legătură cu faptele morfologice.

2) *Textul* care însoțește dansul ne interesează în oarecare măsură, dacă conținutul lui este legat de categoriile coregrafice. Din acest punct de vedere distingem: texte *comune*, care se pot folosi la orice joc, și texte *speciale*, proprii numai unor anumite dansuri; acestea din urmă pot determina chiar desfășurarea jocului (de ex. *comenzile*). De asemenea ne pot interesa și diversele forme de execuție ale textelor, care pot fi *strigate* (cazul obișnuit), *semicîntate* și *cîntate*[15]; ultimul caz este cel mai interesant pentru noi.

3) *Accesoriile* folosite în dans își au desigur importanța lor în raport cu mișcarea. Am văzut că există o categorie specială de motive cinetice executate cu diverse ustensile: bîte, săbii, basmale etc. Alteori participarea lor este pur simbolică, cum este de exemplu folosirea steagului de către călușari. În orice caz, prezența accesoriilor trebuie menționată atunci cînd ea este caracteristică unei categorii mai mari.

B. *Aspectele spirituale* trădează sensul profund al fenomenului și relația lui cu complexul ambiant. Deși aparent ele se dezvoltă aparte față de faptele morfologice și deci nu ar putea influența o clasificare de această natură, totuși în anumite cazuri există o interferență care ne dă posibilitatea să adăugăm trăsăturile spirituale celorlalți factori coregafici:

1) *Tema* dansului înseamnă ilustrarea prin dans a unui moment spiritual ales de creatorul respectiv, și deci procesul este intențional. Uneori

---

[13] În coregrafia românească am întîlnit un singur dans de origine rituală: *Moșul de Turcă*, executat la Anul Nou de copiii din Lupșanu (s. Lehliu, reg. București), fără melodie, ci păstrînd ritmul unui text recitat. În unele dansuri de pe Tîrnave, ultimii pași ai fiecărei faze se desfășoară fără muzică.

[14] În dansurile de fete de pe Tîrnave.

[15] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

ea apare doar *nominal*[16], alteori este *sugerată*[17] prin anumite mișcări, strigături etc.; în sfîrșit, ea poate fi și *concretă*, cînd folosește reprezentări directe. În cazul în care întîlnim o relație strînsă între o categorie morfologică și o temă oarecare, ea va fi consemnată ca trăsătură specifică.

2) *Funcția* pe care o îndeplinește dansul îl pune în legătură directă cu anumite momente din viața comunității. Ea ne interesează aici întrucît este de cele mai multe ori caracteristică unei categorii morfologice și influențează uneori chiar desfășurarea dansului. După funcție, dansurile se pot împărți în: a) *curente*, pe care comunitatea le practică obișnuit la hora satului sau la alte ocazii; unele din acestea le numim *comune* sau *de relație* și sînt în general mixte; altele sînt *de exhibiție* sau *de întrecere* și sînt mai ales bărbătești[18]; b) *speciale*, practicate în cerc restrîns, de un număr redus de inși și doar în anumite momente; acestea pot fi dansuri de *spectacol*, *distractive*, *ceremoniale* sau *rituale*.

Majoritatea dansurilor au o funcție comună. Totuși, în celelalte cazuri reiese foarte limpede corelația dintre categoriile funcționale și cele morfologice.

3) *Caracterul* dansului trebuie considerat ca rezultanta tuturor aspectelor morfologice, complementare și spirituale, care se îmbină pentru a imprima o atmosferă oarecare întregului fenomen. Fiind greu de încadrat în formule precise, îl exprimăm prin calificative care încearcă să ilustreze cît mai lapidar esența lui. Îl definim prin 2 serii de calificative, și anume: a) din punct de vedere *morfologic* (împreună cu aspectele complementare), apreciem prin termenii: liniștit, moderat, vioi, exuberant, viguros, atletic, acrobatic, *intensitatea* de desfășurare a manifestării; b) din punct de vedere *spiritual*, redăm prin epitetele: liric, spectacular, solemn, vesel, comic, grotesc, incantativ, *calitatea* funcțional-tematică a fenomenului. Firește, acești termeni se pot reexamina; pentru moment ne interesează însă necesitatea acestei duble încadrări.

III. CRITERIILE CLASIFICĂRII

După ce am văzut care sînt aspectele de care trebuie să ținem seama în clasificarea coregrafică, să trecem mai departe pentru a reconstitui drumul parcurs și a expune rezultatele noastre. Operația următoare analizei morfologice a fost aceea de a stabili criteriile de urmat. De la început am considerat că o bună clasificare trebuie să îndeplinească aceste condițiuni: a) să cuprindă *totalitatea* elementelor; se pot face și clasificări pe un singur element sau grup de elemente, dar ele vor avea un obiectiv limitat; b) să țină seama de o *ierarhie* a elementelor, pornind de la general la particular; categoriile mari vor folosi aspectele cele mai generale; c) să fie

---

[16] Denumirile dansurilor pot fi: a) *determinative* — indicînd proveniența reală sau presupusă de la un grup etnic sau social, o regiune, o profesiune etc. (de ex.: *Sîrba*, *Răzășasca*, *Ardeleana*, *Băieșasca* etc.); b) *calificative* — indicînd trăsăturile principale (*Bătuta*, *Învîrtita*, *Rara* etc.); c) *figurative* — raportate la plante, animale, elemente ale naturii, obiecte etc. (*Frunza*, *Rața*, *Vîntul*, *Coasa* etc.).

[17] De exemplu un joc care se numește *Vîntul*, ce are la un moment dat o mișcare mai grăbită; sau strigăturile jocului *Rața*, fără de care tema nu ar fi ilustrată.

[18] Firește, cele 2 categorii se împletesc foarte strîns; este vorba însă de predominarea uneia sau alteia dintre tendințe.

https://biblioteca-digitala.ro

analitică, intuind categoriile fiecărui element în parte; d) să fie în acelaşi timp şi *sintetică*: să elimine detaliile neesenţiale şi să meargă nu numai pe elemente, ci şi pe rezultanta lor; e) să fie *completă*: materialul cunoscut trebuie epuizat; f) să fie *economică* în determinarea categoriilor: să nu creeze categorii la cele mai neînsemnate variaţii; g) să acorde aceeaşi *greutate specifică* tuturor categoriilor de acelaşi grad.

Pe baza acestor norme, am căutat să definim conţinutul categoriilor. Pentru cele mai mari, am căutat desigur criteriul cel mai cuprinzător. Am văzut că în analiza noastră am acordat cea mai mare greutate aspectelor *combinate*, care sintetizează mai multe aspecte particulare. Această sinteză o realizează *formaţia*, *modul compoziţional*, *structura cinetică* şi *structura ritmică*, ale căror categorii includ mai multe elemente subordonate. Celelalte aspecte: *tempo-ul*, *desfăşurarea în spaţiu*, *suprapunerea pe melodie*, deşi joacă un rol important în *caracterizarea* unei piese, nu au totuşi aceeaşi pondere în *clasificarea* grupelor mari.

Pentru acestea, am căutat să mergem mai departe şi să căutăm, printre cele 4 aspecte combinate, criteriul principal care ar putea deveni unic. După o amplă analiză, am considerat că *formaţia* ar putea avea această funcţie, din următoarele motive:

1) dansul este un fenomen artistic prin excelenţă colectiv şi deci trebuie caracterizat prin ceea ce dă unitate întregului grup de jucători[19];

2) formaţia este strîns legată de *caracterul* dansului, schimbarea ei determinînd şi schimbarea caracterului, chiar dacă celelalte elemente rămîn aceleaşi[20];

3) formaţia este elementul cel mai permanent al unui dans, ea neschimbîndu-se decît într-un număr foarte redus de cazuri.

Am grupat deci piesele existente, după criteriul formaţiei, în cele 6 categorii principale pe care le-am constatat[21]. Le-am numit *clase*. Fireşte că, în caracterizarea lor, în afară de formaţie am ţinut seama şi de reunirea relativ constantă a altor aspecte[22].

În interiorul claselor, tot pe baza coordonării mai mult sau mai puţin constante a mai multor aspecte, sau în urma specializării unei categorii de elemente (cinetică, ritm, mod compoziţional etc.), am determinat un număr oarecare de *tipuri*. Existenţa unor caracteristici comune între acestea a dus la determinarea unor *grupe* de tipuri. În sfîrşit, în unele cazuri, putem avea şi categorii subordonate: *subclase*, *subgrupe*, *subtipuri*[23].

Determinărilor teoretice le-a urmat o analiză strînsă a materialului. Aceasta a avut 3 faze: a) înscrierea fiecărui dans pe o fişă specială cuprinzînd: date generale asupra culegerii dansului, caracterizarea din punctul

---

[19] Desigur argumentul este în primul rînd teoretic; ne dăm seama însă de diferenţa care există din acest punct de vedere între *formaţie* şi celelalte grupe de aspecte: *construcţie*, *structură cinetică* şi *ritmică*, ce îşi pot păstra configuraţia oricare ar fi colectivitatea care practică dansul.

[20] De exemplu un *Brîu*, care îşi păstrează majoritatea elementelor, dar devine joc de perechi, îşi schimbă complet caracterul.

[21] Vezi cap. I, pct. D.

[22] De exemplu, clasa *Horelor mici* se caracterizează nu numai prin formaţie, ci şi prin modul compoziţional, figurile de învîrtire etc.; toate caracteristicile comune la un loc dau caracteristica unei clase.

[23] Toate categoriile sînt caracterizate şi prin aspectele complementare şi cele spirituale. Fireşte însă că baza clasificării este morfologică, aşa cum a fost intenţia noastră.

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere al legăturii cu viața satului[24], descrierea prin simboluri a elementelor morfologice, descrierea celorlalte trăsături (complementare și spirituale), observațiuni; b) alăturarea tuturor fișelor care formau o categorie mare în tabele speciale, centralizatoare, în care se făcea despuierea dansurilor pe rubrici; c) stabilirea, după tabele, a coordonatelor constante și confruntarea fiecărei piese cu aceste coordonate, care deveneau astfel *tipuri*, *grupe* și alte categorii.

Acesta a fost, în linii mari, mersul operației. Adăugăm că, desigur, s-a tins spre determinarea unor tipuri, ca să spunem așa, *ideale*, în care se încadrează total doar puține exemple, dar de care se apropie semnificativ majoritatea lor. Un număr destul de mare prezintă forme intermediare, constituind exemple încrucișate, hibride sau degradate. Toate acestea au trebuit să reiasă din ultima analiză. De asemenea, în faza finală, s-a procedat la reexaminarea conținutului fiecărei categorii, pentru a se vedea dacă nu a existat o interpretare diferită a gradării aspectelor. Respectînd astfel normele pe care ni le-am impus de la început, credem că am reușit pentru moment să ne păstrăm pe drumul cel bun al clasificării.

Cîteva cuvinte despre nomenclatura folosită. Categoriile mari le-am denumit, convențional, prin unii termeni care au avantajul dublu de a fi foarte cunoscuți și de a avea un sens general foarte apropiat de conținutul faptelor coregrafice. Am dat astfel celor 6 categorii numele de: *Horă mare*, *Brîu*, *Horă mică*, *Doi*, *Ceată*, *Solo*, care nu necesită prea multe explicații[25]. Pentru celelalte categorii am folosit nume foarte variate, desemnînd apartenența regională (de ex. *Ceată moldovenească*), trăsături morfologice (de ex. *Învîrtită dreaptă*), jocul cel mai cunoscut (de ex. *Brează*), funcția (de ex. *Solo distractiv*) ș. a., în general desigur ceea ce ni s-a părut mai pregnant fie pentru a exprima conținutul, fie pentru a localiza categoria. Sperăm că și din acest punct de vedere încercarea noastră, respectînd necesitățile unei grupări științifice a materialului, rămîne destul de accesibilă și numeroșilor iubitori ai dansului popular.

SCHEMA CLASIFICĂRII

Observații preliminare

În cele ce urmează prezentăm rezultatele la care am ajuns în clasificarea materialului coregrafic. Pentru a face schema clasificării cît mai accesibilă, socotim necesare următoarele explicații asupra modului în care s-a făcut prezentarea:

---

[24] Vechimea, proveniența, funcția dansului respectiv în sat etc.

[25] Prin *horă*, poporul înțelege de cele mai multe ori (desigur nu totdeauna) un joc în formație de cerc. Am făcut însă distincția între *Horă mare* (clasa I) și *Horă mică* (clasa III), care diferă între ele nu numai prin aspectul numeric, dar și prin celelalte aspecte morfologice, ca și prin *caracterul* manifestării.

Brîul este denumit de obicei (precizăm iar: nu exclusiv) un joc în formație de semicerc, avînd o mișcare oarecum de învăluire, asemenea cu *brîul*, piesă de îmbrăcăminte. Este greșit să se spună, cum o fac unele dicționare, că denumirea jocului provine de la faptul, de altfel destul de rar, că jucătorii se țin de brîu.

Doi (plural doiuri) este folosit curent pentru a desemna un joc de perechi.

Termenul de *ceată* l-am adoptat convențional, pentru că jocurile din această categorie sînt practicate de obicei de anumite grupuri sau *cete* (de feciori, de fete, de călușari).

În sfîrșit, am ales termenul de *Solo*, de origine cultă, evitînd pe *De unul singur*, folosit popular, dar mai greu de aplicat în diverse contexte.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Am expus trăsăturile de bază ale categoriilor principale: *clase*, *grupe*, *tipuri*. *Subgrupele* le-am indicat numai printr-o acoladă extinsă asupra a două sau mai multe tipuri, iar *subtipurile* doar numeric, la fiecare tip, fără a le mai face caracterizări.

2. Trăsăturile generale ale categoriilor mai mari (clasele față de grupe și tipuri, grupele față de tipuri) nu se mai repetă la caracterizarea categoriilor mai mici. Acestea din urmă sînt prezentate deci numai prin ceea ce le este absolut propriu unora față de altele, deoarece trăsăturile generale se subînțeleg.

3. Ordinea de prezentare a trăsăturilor unei categorii este fixă. Completă, ea ne-ar arăta următoarea succesiune:

a. *Aspecte de ansamblu*: formă, număr, ținută, componență pe sexe, desfășurare în spațiu.

b. *Aspecte de construcție*: construcția internă și succesiunea figurilor, suprapunerea pe melodie.

c. *Aspecte cinetice*: structura figurilor, mișcări.

d. *Aspecte temporale*: ritm și metru, motive ritmice, tempo.

e. *Aspecte complementare*: melodii, texte, accesorii (numai dacă acestea prezintă ceva special).

f. *Aspecte spirituale*: funcție și temă, caracter.

g. *Alte date*: numărul subtipurilor, denumirea cîtorva exemple mai cunoscute, răspîndirea categoriei (în paranteză).

Firește, unele trăsături pot lipsi (în cazul de la pct. 2).

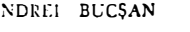
4. Pentru prezentarea unor expresii care revin frecvent în schema noastră, am fost nevoiți să folosim următoarele *semne* convenționale:
/ înseamnă: sau; de ex.: fixă/mobilă;
// înseamnă: uneori (dar în cazuri pregnante); de ex.: suprapunere // neconcordantă;
≠ înseamnă: de cele mai multe ori; de ex.: caracter ≠ viguros;
~ înseamnă: alternînd cu; de ex.: pe loc~ocolire;
→ înseamnă: spre dreapta;
← înseamnă: spre stînga;
(B) înseamnă: bărbați, bărbătesc;
(F) înseamnă: femei, femeiesc;
{(acolada) se pune pentru a arăta că două sau mai multe tipuri formează o subgrupă.

Deocamdată, pentru a face mai accesibile rezultatele noastre, am evitat folosirea altor simboluri pentru mișcări, valori ritmice etc. Acestea vor apărea în cadrul unui *catalog* al tuturor categoriilor și subcategoriilor, care vor avea fiecare un *cod* de clasificare și o *formulă* a elementelor.

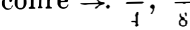
CLASA I: *Hore mari*. Cerc închis // deschis ≠ de mînă. Desfășurare variabilă. Succesiune uniformă / fixă // mobilă.

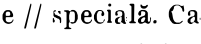
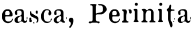
Grupa A: *Hore simple*. Construcție simplă/dezvoltată. Succesiune uniformă // fixă. Suprapunere ≠ concentrată. Plimbări; // pași bătuți. Ritm comun. Funcție variabilă. Caracter liniștit.

https://biblioteca-digitala.ro

Tip 1: *Horă dreaptă.* Ocolire →. $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$;  , Tempo moderat / vioi. Funcție // specială. Caracter liniștit / vioi. 3 subtipuri. Ex.: Hora mare, Nunească, Perinița (jumătatea de sud și părțile de est).

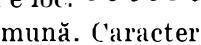
Tip 2: *Horă-n 2 părți.* Pe loc. , Tempo vioi. Funcție comună. Caracter liniștit / vioi. Ex.: Romanul, Sălcioara (sudul și estul țării).

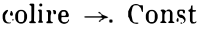
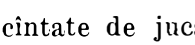
Tip 3: *Danț de nuntă.* Ocolire →. Construcție simplă.  , Tempo lent. Melodii și texte cîntate de jucători. Funcție ceremonială. Caracter solemn-liniștit. 2 subtipuri. Ex.: Hora (Danțul) miresii (Maramureș, Bihor).

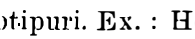
Tip 4: *Purtată de fete.* Feminin; de brațe. Desfășurare variabilă. Ritm comun:  / dactilic:  Tempo lent. Melodii și texte cîntate de jucătoare. Funcție comună. Caracter liniștit. 2 subtipuri. Ex.: Purtata, Drîmbolicul (Tîrnave).

Tip 5: *Horă macedoromână.* Cerc deschis (cu un capăt activ) // separat pe sexe. Ocolire. Construcție simplă. Suprapunere neconcordantă. Pași simpli, sărituri pe vine, mișcări de brațe (B). Ritm comun // asimetric. Tempo lent. Melodii și texte cîntate de jucători. Funcție comună. Caracter liniștit. 2 subtipuri. Ex.: Corlu (Dobrogea).

Grupa B: *Hore dunărene.* Construcție dezvoltată / complexă. Suprapunere ≠ neconcordantă. Mișcări de brațe ample. Tempo vioi / accelerat. Funcție comună. Caracter vioi / exuberant.

Tip 1: *Horă bătută.* Bătăi, pași vîrf-toc. Ritm comun:  / dohmiac: / amfibrahic: . Ex.: Zuralia, Țigănească, Ciuful (Muntenia, Dobrogea, Moldova).

Tip 2: *Cîrlig.* Cîrlige. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{16}\right)$:  comun:  , 2 subtipuri. Ex.: Cîrligul, Bugeacul, Paidușca (Oltenia, Muntenia, Dobrogea).

Tip 3: *Geampara.* // perechi și soliști în centru. Plimbări, cîrlige, bătăi. Ritm asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$:  Ex.: Geamparalele, Pandelașul (Muntenia, Dobrogea).

Tip 4: *Hodoroagă.* Desfășurarea alternată. Plimbări; pași bătuți, săriți, încrucișați în față. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{8}, \frac{9}{16}\right)$; Comenzi. 2 subtipuri. Ex.: **Hodoroaga**, Leasa (Ardealul de sud, Bărăgan, Dobrogea).

https://biblioteca-digitala.ro

CLASA II: *Brîuri:* Semicerc // coloană, cerc închis; bărbătesc / mixt; de umeri // încrucișat la spate. Tempo vioi // accelerat. Funcție comună. Caracter ≠ de virtuozitate, viguros.

Grupa A: *Brîuri dunărene.* Desfășurare bilaterală / în adîncime. Construcție dezvoltată / complexă. Succesiune uniformă / fixă. Pe loc, bătăi, cîrlige; pași ≠ pe vîrfuri, săltați, balansuri, fluturări.

Tip 1: *Brîu bănățean.* Suprapunere totală concordantă. Ritm dactilic: ♩♫♩♫, ♩♩♩♫, ♩♫♩♩, ♫♫♩♫/ comun: ♫♩♫♩, ♫♩♩♩ // asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$: ♬♬ Ex.: Iedera, Poșovaica, Brîul hoților (Banat).

Tip 2: *Rustem.* Încrucișat la spate. Desfășurare în adîncime. Construcție complexă ≠. Suprapunere neconcordantă. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{10}\right)$: ♫♫. // comun. Ex.: Rustemul, Mîndrele (Oltenia, Teleorman).

Tip 3: *Brîuleț oltenesc.* Încrucișat la spate. Desfășurare în adîncime. Construcție ≠ complexă. Suprapunere neconcordantă. Ritm comun: ♫♩♫♩, ♫♫♫♫, ♫♫♫♩, ♩♩♩♩, ♩♩♫♩ // dactilic: ♩♫♫♫, 2 subtipuri. Ex.: Brîulețul, Alunelul, Trei Păzește, Polocsia, Tocul (Oltenia).

Tip 4: *Brîu nou.* Construcție dezvoltată. Succesiune ≠ fixă. Suprapunere total concordantă. Ritm comun: ♫♩♫♩, ♫♫♩♩♩, ♩♩♫♩, 2 subtipuri. Ex. Alunelul, Sîrba lui 22 (mai ales jumătatea de sud a țării).

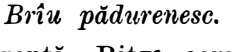
Grupa B: *Sîrbe.* Mixt. Desfășurare alternată. Succesiune mobilă. Suprapunere neconcordantă. Ritm comun: ≠ ♩♩♩♩ Tempo accelerat.

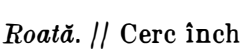
Tip 1: *Sîrbă comună.* Mixt // bărbătesc. Construcție simplă // complexă. Plimbări, bătăi, cîrlige; pași // săltați, alergați, ♫♩♫♩♩♩ Texte // proprii (comenzi). Funcție // de exhibiție. Caracter variabil. 2 subtipuri. Ex.: Sîrba (aproape toată țara).

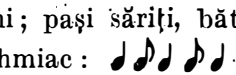
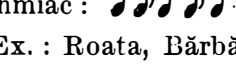
Tip 2: *Sîrbă distractivă.* Bărbătesc // mixt. Construcție simplă. Plimbări, figuri comice; pași săltați pe vine. Melodii de sîrbă comună. Texte proprii, caracteristice. Funcție distractivă. Accesorii: bîte, mături. Caracter grotesc-exuberant. Ex.: Cățeaua, Mutul (Carpații Sudici și Răsăriteni — sporadic).

Grupa C: *Brîuri carpatice.* Desfășurare cu ocolire / alternată. Construcție ≠ simplă. Succesiune mobilă / liberă ≠. Plimbări, bătăi. Tempo vioi.

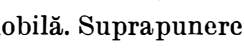
https://biblioteca-digitala.ro

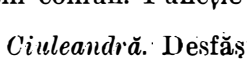
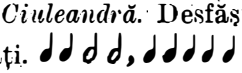
Tip 1 : *Brîu moceănesc.* Desfăşurare alternată. Construcţie // dezvoltată, complexă. Succesiune mobilă. Suprapunere // neconcordantă. Pinteni, cîrlige; paşi vîrf-toc // alergaţi, săltaţi. Ritm comun : / dohmiac :  / amfibrahic : Melodii ≠ în formă liberă. Texte proprii (comenzi). 3 subtipuri. Ex. : Brîul, Brîuleţul, Slănicul (Ardealul de sud, Oltenia şi Muntenia subcarpatică, Bărăgan, Dobrogea).

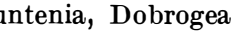
Tip 2 : *Brîu pădurenesc.* Mixt. Ocolire. Succesiune liberă. Suprapunere indiferentă. Ritm comun :  (Pădureni).

Tip 3 : *Roată.* // Cerc închis. Succesiune liberă. Suprapunere concordantă. Pinteni; paşi săriţi, bătăi din palme. Ritm comun :  / dohmiac :  / amfibrahic : Caracter f. viguros. 2 subtipuri. Ex. : Roata, Bărbătescul (Oaş, Maramureş).

CLASA III : *Hore mici.* Cercuri mici (4—12 inşi); mixte. Încrucişat la spate/de umeri. Desfăşurare variabilă. Construcţie simplă// dezvoltată. Succesiune mobilă. Suprapunere variabilă. Plimbări, învîrtiri; paşi simpli / tropotiţi. Ritm comun. Funcţie comună. Caracter liric, vioi / exuberant.

Tip 1 : *Ciuleandră.* Desfăşurare în elipsă. Suprapunere indiferentă. Paşi încrucişaţi.  Tempo accelerat. Ex. : Ciuleandra, Fedeleşul (Muntenia, Dobrogea şi zonele vecine).

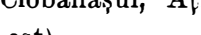
Tip 2 : *Ţărănească.* Cercuri mari/ cercuri mici// perechi. Suprapune reconcordantă. Paşi tropotiţi// săltaţi, vîrf-toc.  // ritm amfibrahic :  Tempo accelerat. 2 subtipuri. Ex. : Ţărăneasca, Rusească (Moldova de nord şi centru).

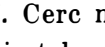
Tip 3 : *Jienească.* Cercuri mici (3—8 inşi) // ~ perechi. Treceri pe sub mînă // paşi încrucişaţi.  Tempo vioi. Ex. : Jiana, Tortoroiul (Ardealul de sud-est, Oltenia de nord).

CLASA IV : *Doiuri.* Perechi // aşezate în cerc/ linie/3 inşi (1 băiat cu 2 fete). Caracter vioi. Construcţie ≠ dezvoltată. Suprapunere ≠ concordantă. Tempo vioi. Funcţie comună.

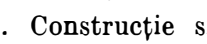
https://biblioteca-digitala.ro

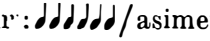
Grupa A : *Doiuri simple.* Perechi în cerc/linie ; ţinută laterală/opusă, deschisă. Plimbări.

Tip 1 : *Doi plimbat.* Ţinuta variabilă. Succesiune uniformă. Ritm comun :  Tempo moderat/ vioi. 2 subtipuri. Ex. : Ciobănaşul, Aţica (Muntenia subcarpatică, Moldova, Ardealul de sud-est).

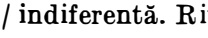
Tip 2 : *Baraboi.* Cerc mixt de mînă ~ perechi, în ţinută laterală, de o mînă sau înorucişat la spate ; perechile se schimbă după comandă ; ocolire→ ~ ←. Construcţie simplă. Succesiune mobilă. Ritm comun : , ternar : / asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$:  Tempo vioi. Funcţie distractivă. Caracter vesel. 2 subtipuri. Ex. : Baraboiul, Muşamaua (toate regiunile ţării).

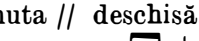
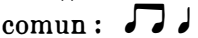
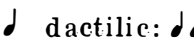
Grupa B : *Polci.* Desfăşurare pe loc. Ţinută opusă închisă. Construcţie simplă/ dezvoltată. Figuri pe loc, învîrtiri. Ritm comun, anapestic.

Tip 1 : *Polcă dreaptă.* Perechi în cerc/ linie. Succesiune fixă. Ritm comun :  Ex. : Anicuţa, Cumetriţa, Trandafirul (Moldova, Ardealul de sud-est, Muntenia de nord, Dobrogea).

Tip 2 : *Horă-polcă.* Cerc ~ perechi în cerc. Succesiune fixă. Ritm comun :  Ex. : Foişoreanca, Hora de la Bălţi (jumătatea de est a ţării — sporadic).

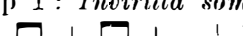
Tip 3 : *Polcă şchioapă.* Succesiunea mobilă/ fixă. Ritm asimetric : // ternar : Ex. : Cărăşelul, Ţînţăraşul, Năframa (jumătatea de est a ţării — sporadic).

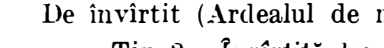
Tip 4 : *Sîrbă de doi.* ≠ perechi în centrul horei. Succesiune mobilă. Suprapunere // indiferentă. Ritm comun :  Tempo vioi/ accelerat. Melodie comună cu jocurile de grup din care derivă. Ex. : Sîrba-n vals, Brîuleţu-n vals (mai ales în jumătatea de est a ţării).

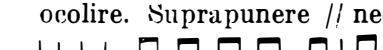
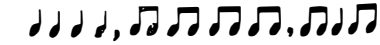
Tip 5 : *Doi bănăţean.* Perechi în cerc/ linie/grupuri de 3 (1 băiat + + 2 fete). Ţinuta // deschisă. Succesiune mobilă // fixă. Treceri pe sub mînă. Ritm comun :  /  dactilic :  2 subtipuri. Ex. : De doi, Ardeleana, Măzărica (Banat, Arad, Hunedoara).

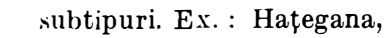
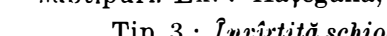
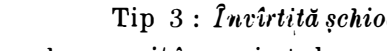
Grupa C : *Învîrtite ardeleneşti.* Ţinută opusă închisă // deschisă. Succesiune mobilă // liberă (B). Plimbări, treceri pe sub mînă/ ponturi, bătăi, pinteni (B). Caracter vioi, viguros (B).

https://biblioteca-digitala.ro

Tip 1 : *Învîrtită someșeană.* Ținută opusă deschisă/ închisă. Ritm comun,  Tempo vioi. Ex. : De învîrtit (Ardealul de nord).

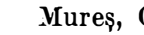
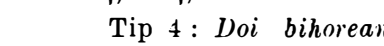
Tip 2 : *Învîrtită dreaptă.* Ținută uneori laterală. Desfășurare // cu ocolire. Suprapunere // neconcordantă // indiferentă. Ritm comun :  Tempo vioi/ accelerat. 2 subtipuri. Ex. : Hațegana, Învîrtita (Transilvania și zonele adiacente).

Tip 3 : *Învîrtită șchioapă.* // grup de 3 (1 B + 2 F) ≠ 4 (2 B + 2 F) ; de umeri/ încrucișat la spate. Construcție dezvoltată/ complexă. Suprapunere// necoincidentă. Ritm dohmiac :  / dactilic :  Tempo moderat. Ex. : Învîrtita (Ardealul de sud, Mureș, Oaș).

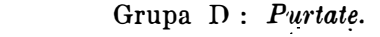
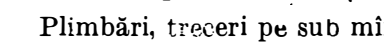
Tip 4 : *Doi bihorean.* Perechi în coloană. Construcție // simplă. Ritm comun :  / dohmiac :  / dactilic :  Tempo vioi. Ex. : Mărunțelul, Luncanul (Crișana).

Grupa D : *Purtate.* Perechi în cerc/ semicerc ; ținuta de o mînă. Plimbări, treceri pe sub mînă/ ponturi, bătăi pinteni (B). Tempo moderat lent. Caracter liniștit.

Tip 1 : *Purtată.* Ținută opusă deschisă. Desfășurare ≠ pe loc. Succesiune uniformă/ liberă (B). Ritm dactilic : 2 subtipuri. Ex. : Purtata, Pe sub mînă (Făgăraș, Tîrnave).

 Tip 2 : *De-a lungul.* Ținută ≠ laterală. Desfășurare alternată. Succesiune mobilă/ liberă (B). Ritm ternar $\left(\frac{3}{4}\right)$:  Texte proprii. (comenzi). Ex. : De-a lungul, De plimbat (Ardealul de nord).

Grupa E :

Tip unic : *Brează* ≠ perechi în cerc/ coloană// grupuri de 3—4 ; ținută laterală/ opusă. Desfășurare pe loc/ alternată. Construcție simplă/ dezvoltată. Succesiune mobilă. Suprapunere concordantă. Plimbări, cîrlige, învîrtiri, treceri pe sub mînă ; pași vîrf-toc, sărituri. Ritm amfibrahic :  //comun :  Tempo accelerat. Caracter vioi. 3 subtipuri. Ex. : Breaza, De-a mîna (Ardealul de sud-est, Muntenia, Moldova de sud, Dobrogea).

CLASA V: *Cete.* Cerc/ semicerc/ linie, în monom ; ≠ bărbătesc. Succesiune ≠ mobilă. Suprapunere concordantă. Plimbări. Figuri de virtuozitate. Tempo ≠ vioi. Accesorii (bîte, basmale etc.).

https://biblioteca-digitala.ro

Grupa A : *Cete ardelenești.* Desfășurare pe loc. Construcție ≠ complexă // dezvoltată. Succesiune fixă. Plimbări, pinteni, bătăi, ponturi, sărituri, lăsări pe vine, bătăi din palme. Funcție de exhibiție/ de spectacol. Caracter de virtuozitate — viguros, atletic.

Tip 1 : *Feciorească.* Ponturi, plimbări. Ritm dactilic : ♩♫♩♫♫♫♩ ♫comun: ♫♫♩♩, ♫♫♫𝅗𝅥, ♫♫♫♩, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯♫♫// (în încheieri) amfibrahic : ♪♩♪♫ : Tempo moderat. 3 subtipuri. Ex. : Feciorească, De bîtă (Ardealul de sud și Crișana).

Tip 2 : *Bărbunc.* Ponturi, plimbări. Ritm comun : ♫♫♫♫, ♫♫♫♩, ♫♩♫♩, ♩♩♩♩, ♫♫♩♩ Tempo vioi. 2 subtipuri. Ex. : Bărbuncul, Rarul (Ardealul de nord).

Tip 3 : *Călușer.* Plimbări, bătăi, cîrlige// ponturi ; sărituri, bătăi din plame, cu vîrful și tocul. Ritm comun : ♫♫♫♫, ♩♩♩♩ // dactilic : ♫♫♩♫, ♩♫♩♫ Tempo f. variabil. ≠ cu bîte. Costumație specială. 2 subtipuri. Ex. : Călușerul, Romanul, Banul Mărăcine (Ardealul de sud, Crișana).

Tip 4 : *Soroc.* Plimbări, bătăi, cîrlige// ponturi ; sărituri, bătăi din palme. Ritm dohmiac : ♩♪♩♪♩ / amfibrahic : ♪♩♪♩♫ // dactilic : ♫♫♩♫/ comun : ♫♫♫♫ Tempo vioi. Ex. : Sorocul (Banatul de nord-vest, Crișana de sud).

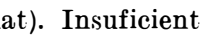
Grupa B. Tip unic : *Călușul.* Desfășurare alternată. Construcție variabilă. Succesiune mobilă/ fixă. Plimbări, bătăi, pinteni, cîrlige ; pași vîrf-toc, sărituri. Ritm comun : ♩♩♩♩, ♫♩♫♩, ♫♫♫♩, ♫♫♫♫ // dohmiac : ♪♩♩♪♩ // amfibrahic : ♪♩♪♩♫ Tempo vioi/accelerat. Accesorii multiple : Bîte, steaguri etc. Costumație specială. 3 subtipuri. Ex. Călușul (Oltenia de sud, Muntenia de sud). Dată fixă : Rusalii.

Grupa C : *Cete carpatice.*// mixt. Construcție simplă/ dezvoltată. Succesiune mobilă. Plimbări, bătăi, cîrlige, pinteni ; pași vîrf-toc, sărituri. Caracter viguros/ de virtuozitate.

Tip 1 : *Ceată moldovenească.* Ritm amfibrahic : ♪♩♪♪♩♪, ♫♫ ♪♩♪, ♪♩♪♪♫♩ / dohmiac : ♪♩♩♪♩ /comun : ♫♩♫♩, ♩♩♩♩ Ex. : Corăbeasca, Treilișeștile (Moldova de nord).

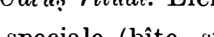
Tip 2 : *Ceată ciobănească.* Ritm comun : ♫♩♫♩, ♫♫♫♩ Ex. : Siminicul, Brînza, A mutului (lanțul interior carpatic—sporadic). Insuficient studiat.

https://biblioteca-digitala.ro

Tip 3 : *Ceată bănățeană.* Bărbătesc. Desfășurare pe loc. Sărituri peste bîtă. Ritm dactilic : / comun :  Ex. : Haințul, Cîrligul peste bîtă, Cu bîta (Banat). Insuficient studiat.

Grupa D : *Cete speciale.* Componența variabilă. Desfășurare variabilă. Construcție ≠ simplă. Plimbări, motive figurative. Diverse accesorii. Funcții speciale.

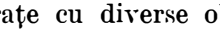
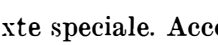
Tip 1 : *Călușul ritual.* Elemente magice. Mișcări variate. Ritm variabil. Accesorii speciale (bîte, steag, diverse obiecte) ; costumație specială. Funcție rituală (de fertilitate, vindecare, inițiere). Caracter incantativ. Ex. : Calul, Chisălul (Oltenia de sud). Dată fixă : Rusalii.

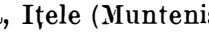
Tip 2 : *Drăgaică.* Femeiesc. Elemente magice ; învîrtiri. cîrlige, mișcări de brațe cu diverse obiecte. Ritm asimetric $\left(\frac{5}{10}, \frac{7}{16}\right)$:  Texte speciale. Accesorii speciale (săbii, steag etc.) ; costumație specială. Funcție rituală (de fertilitate). Caracter incantativ atenuat. Ex. : Drăgaica, Iețele (Muntenia de sud-est). Dată fixă : 24 iunie.

Tip 3 : *Ceată distractivă.* Motive imitative/ diverse ; sărituri. pași de învîrtire. Ritm comun : etc. // asimetric. Diverse accesorii. Funcție distractivă. Caracter vesel, comic // grotesc. 2 subtipuri. Ex. : Războiul, Cățeaua, Rața (toată țara — sporadic).

CLASA VI : *Solo.* Bărbătesc/ femeiesc. Plimbări, motive figurative și diverse. Funcții speciale. Caracter variat.

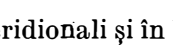
Grupa A : *Solo de virtuozitate* // bărbătesc. Plimbări, bătăi, cîrlige, sărituri, pași vîrf-toc, lăsări pe vine. Funcție de exhibiție. Caracter viguros.

Tip 1 : *Bătută solistică.* Ritm comun :  /dohmiac :  / amfibrahic : Ex. : De tare, De unul singur (în diverse regiuni — sporadic).

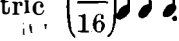
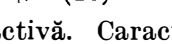
Tip 2 : *Giampara solistică.* Ritm asimetric $\left(\frac{7}{16}\right)$:  Ex. : Geamparalele (jucat solistic în mijlocul horei sau independent) Muntenia, Moldova).

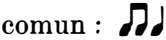
Grupa B : *Solo special.* Bărbătesc/femeiesc. Plimbări, motive figurative și diverse. Funcții speciale. Caracter variat.

https://biblioteca-digitala.ro

Tip 1 : *Solo ţigănesc.* Pe loc. Bătăi, cîrlige, ponturi, motive imitative ale mişcărilor fierarilor. Ritm comun :  , Funcţie distractivă. Caracter viguros, comic. Ex. : Ţigănească, Bătaia fierului (mai ales în jumătatea de sud a ţării — sporadic).

Tip 2 : *Solo grotesc.* ≠ 2 inşi. Desfăşurare variabilă. Motive imitative; mişcări variate. Ritm variat // accesorii obscene. Funcţie distractivă (poate de origine rituală). Caracter grotesc-obscen. 2 subtipuri. Ex. : Capra, Ariciul, Piperul (mai ales în Carpaţii Meridionali şi în Valea Dunării).

Tip 3 : *Solo ritual.* Motive figurative, sărituri, bătăi cu bîta. Ritm comun :  /asimetric  accesorii şi costumaţie specială. Funcţie rituală/ distractivă. Caracter grotesc. 2 subtipuri. Ex. : Capra, Ursul (toate regiunile ţării). Dată fixă : sărbătorile de iarnă.

Tip 4 : *Solo simplu.* Paşi simpli. Ritm comun : /asimetric :  Funcţii variate. Caracter variabil. Ex. : Jocul găinii, Paparuda (toate regiunile ţării — sporadic).

CONSIDERENTE FINALE

La capătul prezentării noastre, ne rămîne să adăugăm cîteva observaţiuni pe care le socotim necesare pentru completarea celor de mai sus.

Nu avem pretenţia de a fi dat la lumină rezultate definitive. În primul rînd, îmbogăţirea materialului cercetat ne poate oferi multe surprize. De pe acum se conturează existenţa unor tipuri coregrafice abia întrevăzute, dar pe care insuficienţa documentării nu ne permite încă să le reconstituim în forme cristalizate. Astfel, credem că pe viitor se va putea vorbi, la clasa II, de un *Brîu moldovenesc*; la clasa VI am depistat un tip pe care l-am numit *Solo oriental*, de influenţă tătărească, pe care deocamdată nu-l putem descrie şi localiza cu precizie; asemenea identificări mai rămîn de făcut. Pe de altă parte, categoriile determinate se mai pot reexamina. Poate că unele tipuri vor deveni subtipuri sau, dimpotrivă, grupe de tipuri. Toate căile sînt încă deschise. Credem totuşi că individualitatea categoriilor determinate va rămîne în picioare, chiar dacă ponderea se va schimba pe alocuri.

În sfîrşit, poate că însuşi criteriul clasificării va trebui să fie completat cu noi elemente. Operaţia noastră a urmărit aspectele morfologice sub raportul funcţionalităţii. Unele indicii ne dau însă de gîndit că în spatele categoriilor stabilite s-ar ascunde anumite forme subtile care ne-ar duce la reconstituirea unor tipuri *genetice*. Este o etapă îndepărtată, pe care ne propunem să o atingem cîndva.

https://biblioteca-digitala.ro

LA CLASSIFICATION MORPHOLOGIQUE DES DANSES POPULAIRES ROUMAINES

La classification est conçue du point de vue structuraliste. Elle est fondée, en premier lieu, sur les aspects morphologiques de la danse populaire : a) *aspects d'ensemble* (forme, nombre des danseurs, position, composition par sexe, etc.) ; b) *de construction* (structure et succession des figures, etc.) ; c) *cinétiques* (mouvements et formules) ; d) *temporels* (mesure, formules rythmiques, tempo). Dans l'étude de chaque aspect on part du particulier au général, en déterminant les éléments simples, les formules complexes et les traits généraux de la danse. Mais on n'exclut pas la relation avec les *aspects complémentaires* (mélodie, texte, éléments accessoires), ainsi que les *coordonnées spirituelles* (thème, fonction, caractère).

Dans la classification on accorde une importance plus marquée aux *aspects combinés* qui constituent la synthèse des caractères essentiels de chaque danse. Comme premier critérium on adopte la *forme d'ensemble* de la danse. Sur cette base on détermine 6 catégories principales de danses, que l'on appelle *classes* : en grand cercle, en ligne, en petit groupe, par couples, en file, solo. A l'intérieur de celles-ci, on distingue 52 types, réunis à leur tour en *groupes*, selon certains caractères morphologiques communs.

https://biblioteca-digitala.ro

DIFERENȚIEREA TERITORIALĂ A LIRICII POPULARE

OVIDIU BÎRLEA

Cercetările din diferitele domenii ale culturii populare au relevat, încă de multă vreme, caracterul ei unitar, coeziunea spirituală a poporului român. Dovezile cele mai strălucite le-a adus lingvistica dialectelor, care a scos în evidență faptul că în teritoriul dacoromân nu se întîlnesc dialecte, ci diferențieri mai mici, de gradul subdialectelor sau graiurilor.

Acest aspect unitar a fost subliniat și în creațiile folclorice. Primii folcloriști de la noi au semnalat, cu entuziasmul revelației neașteptate, asemănările izbitoare ale poeziei populare din provinciile românești. Alecsandri încercase să dea această icoană unitară a poeziei populare cu culegerea sa din 1866, al cărei titlu — *Poezii populare ale românilor* — sublinia de la început semnificația ei în acest sens. Colecția înmănunchea materiale din cele trei provincii istorice tocmai pentru a arăta și dușmanilor Unirii unitatea spirituală a poporului român, pe care poetul o va reliefa și mai tîrziu, cu prilejul unor noi colecții folclorice[1]. Atanasie Marienescu relevase și el marea asemănare ce o dovedea cîntărirea comparativă a folclorului editat de el cu colecția lui Alecsandri[2].

Constatarea era cu atît mai uluitoare, cu cît provinciile românești formau unități politice distincte. Dar ea nu era de fapt decît o reluare a vechilor mărturii despre unitatea poporului românesc din toate provinciile, care apar la cărturarii neamului, începînd cu Nicolaus Olahus și cronicarii moldoveni și culminînd cu corifeii Școlii ardelene.

Cercetarea amănunțită a liricii populare verifică această aserțiune prin prezența a o mulțime de motive în toate provinciile istorice, de o

---

[1] Analizînd colecția Jarník-Bîrseanu din însărcinarea Academiei, Alecsandri sublinia: „Cu deosebire sînt prețioase asemenea colecțiuni făcute în diversele țări române, pentru că din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului român" și arăta în continuare că el însuși „a aflat cîntecele din Ardeal așa de asemenea cîntecelor din România, ca și cînd ar fi fost făcute de același autor, pentru că geniul românesc este același peste Carpați și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" (*Analele Academiei Române* — Dezbateri, VII (1884—1885), p. 145).

[2] „Cu bucurie pot mărturisi despre acea împrejurare favorabilă, ce am aflat-o în comunicațiunea spirituală a poporului nostru de aci cu poporul român de peste Carpați, prin poezia populară", întrucît baladele culese de el „.fură foarte asemene în idei precum în versuri cu ale d-lui Alecsandri" (O. Bîrlea, *Atanasie Marienescu folclorist*, în „Analele Universității din Timișoara", seria filologie, I (1963), p. 48).

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 187–193, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

parte şi de alta a Carpaţilor. Dintre toate, repertoriul cel mai unitar e cel al cîntecelor de militărie şi război care au fost create după 1918. Condiţiile vieţii militare din căzărmi şi de pe front au favorizat în chip deosebit răspîndirea acestor cîntece printre toţi purtătorii de folclor.

În cadrul acestei unităţi a repertoriului liric se înscriu şi unele diferenţieri, cu atît mai fireşti, cu cît ele provin din împrejurări specifice de dezvoltare. Cel dintîi care a scos în lumină atare deosebiri a fost Béla Bartók, care la începutul culegerilor sale din Transilvania vorbea de monografii locale care să oglindească „un fel de dialect (jargon) muzical"[3]. El stabileşte trei teritorii ale cîntecului românesc din Transilvania, unele subdivizîndu-se la rîndul lor în mai multe dialecte[4]. Criteriul pe care s-a bazat Bartók a fost cel muzical, pornind de la structura melodiilor cîntecelor propriu-zise. Dacă melodica liricii populare se diferenţia atît de mult, încît Bartók avea temei să spună că folclorul Maramureşului „se deosebeşte în aşa măsură" de restul Transilvaniei, „încît ai crede că este al unui popor din mari depărtări"[5], poezia lirică nu atestă atare deosebiri adînci. Dimpotrivă, pe plan poetic, lirica Transilvaniei este atît de unitară, încît poate fi încadrată într-o singură arie, care depăşeşte chiar hotarele Transilvaniei.

Unele particularităţi tematice şi mai cu seamă stilistice duc la stabilirea a două arii mari ale întregului teritoriu românesc: cea nord-vestică, cuprinzînd Moldova nordică, Transilvania cu Banatul, şi cea sud-estică, în care se înglobează Oltenia, Muntenia şi Moldova sudică. În linii mari, cele două zone ale liricii populare aproape coincid cu cea a baladei — atît că Banatul intră în zona sudică — şi cu cea a bocetului propriu-zis, dar se diferenţiază de cele ale colindelor şi cîntecelor rituale funebre[6]. Judecînd după culegerile mai vechi, se pare că în Moldova limita baladei, şi chiar a liricii, a fost mai la sud, aproximativ aceeaşi cu cea a bocetului — fără ca aceasta să coincidă cu graniţa dintre Ţara de Sus şi Ţara de jos —, dar în ultimele decenii se semnalează tendinţa ca această limită — mai ales la baladă — să fie împinsă mai spre nord.

Cele două zone ale liricii populare se caracterizează printr-o mare comunitate de motive poetice, pe alocuri semnalîndu-se şi întrepătrunderi prin curentele de migrare ale populaţiei. Situaţia cea mai clară se întîlneşte la satele de ungureni, care reprezintă o transplantare a zonei nordice în cea sudică[7].

Alături de tezaurul comun, cele două zone se deosebesc prin tematica diferită a unor categorii ale repertoriului. În primul rînd, în zona sud-estică, circulă viu şi din abundenţă cîntecele haiduceşti, care se pare că au fost cîntate numai pe melodii de doină propriu-zisă, denumite

---

[3] „Analele Academiei Române — Dezbateri", XXXIII (1910—1911), p. 191—192.

[4] B. Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*, Bucureşti, 1956, p. 167—168, 171—174. Clasificarea dialectală a lui Bartók a rămas în vigoare, muzicologii folclorişti i-au adus doar mici corectări de detaliu.

[5] *Ibidem*, p. 168.

[6] O. Bîrlea, *Folclor şi istorie*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11 (1966), nr. 1, p. 17—18.

[7] Situaţia a fost dovedită în amănuntime de D. Şandru în studiul *Apropieri folclorice într-un sat ardelean şi unul muntean*, în „Limbă şi literatură", II (1956), p. 293—312. Autorul examinează repertoriile satului-matcă Jina şi ale satului-roi Corbii Muscelului, dar uneori exagerează deosebirile dintre variantele acestor sate şi cele din restul Transilvaniei.

https://biblioteca-digitala.ro

local „de codru", „haiducește" etc. În zona nord-vestică, lirica haiducească este foarte săracă în comparație cu cea din sud, dar aceasta nu ne îndreptățește să credem că și în trecut a fost tot astfel. Apoi în zona nord-vestică, cîntecele erotice se disting printr-o oarecare sobrietate, prin concepția platonică dominantă în relațiile dintre iubiți. Amorul e cîntat mai mult sub forma lui puternic spiritualizată de dor după ființa iubită. În genere, aici cîntecele de dor sînt mult mai numeroase și mai frecvente decît în zona sudică, iar cele senzuale — dacă se face abstracție de cele obscene, atît de puține — sînt aproape absente. Dimpotrivă, în sud, dorul erotic apare cu totul sporadic, în schimb textele despre dragostea senzuală, aprinsă, circulă din abundență[8].

Ca mod de interpretare, se observă cu ușurință că în timp ce, în zona nordică, lirică propriu-zisă e cîntată de țărani și muncitori — pe alocuri pe la sate și de intelectuali — uneori în grup, dar mai cu seamă individual, în răgazurile de intimitate, în zona sudică ea e executată și de lăutarii profesioniști, mai ales în timpul prilejurilor de manifestare folclorică. În timp ce în nord lăutarii dețin numai repertoriul instrumental, în sud ei sînt și „guriști" și adesea această calitate prevalează în opinia estetică a ascultătorilor.

Coincidența dintre tematica senzuală și interpretarea lăutărească a cîntecelor vocale a dus la o apropiere cauzală între cele două aspecte. Cum lăutarii din această parte — ca de altfel și în restul țării — sînt, cu mici excepții teritoriale, în cea mai mare parte țigani, s-a afirmat că ei ar fi autorii lascivității din lirica erotică a zonei sudice[9]. Aceasta e și părerea curentă. Ni se pare totuși neverosimil ca o întreagă categorie folclorică atît de bogată — lirica erotică reprezentînd cam mai bine de jumătate din întregul repertoriu liric —, cu rădăcini atît de adînci în viața sufletească, să fie impusă gustului obștesc de către o grupă infimă de oameni, abia eliberați din robie de un secol, în trecut oropsiți și acoperiți de disprețul general, ca urmare a stării lor sociale și a atitudinii claselor dominante. Practica folclorică arată că nu ei impun o modă, un nou strat de cîntece, ci evoluția generală a stărilor și a mentalității populare. Lăutarii sînt niște simpli colportori care deservesc cererile gustului ascultătorilor, adesea penalizați cînd depășesc anumite limite sau nu corespund cerințelor, într-o atitudine pasivă, nicidecum dominantă.

Senzualismul liricii erotice de aici are rădăcini mai adînci, care trebuiesc căutate în alte împrejurări. Se știe că în poezia clasică greacă și latină lirica erotică era în primul rînd senzuală și de abia în lirica medievală, în poezia cavalerească se ivește idealizarea femeii, spirituali-

[8] Citām un exemplu care a circulat mult prin preajma războiului :

Și-am zis verde foi de nuc,
Cum aș face să te-aduc,
La patul unde mă culc;
Să mă sui pe țîța ta,
Ca șopîrla pe nuia,
Și să-ți apuc mijlocelu,
Cum apucă lupu mielu.

[9] T. Papahagi, în *Lirica populară*, curs litografiat, București, 1918, renunță să citeze cîntece de dragoste din această zonă „cu un oarecare procent de proveniență ca și de colorit țigănesc" (p. 152). O. Densusianu, în *Literatura română modernă*, I, p. 113, punea de asemenea nota senzuală pe seama lăutarilor.

https://biblioteca-digitala.ro

zarea sentimentului erotic[10]. Nu trebuiesc împinse lucrurile atît de mult în trecut, fiindcă nu există nici un punct de sprijin. Mai verosimilă pare influența poeziei anacreontice sub forma ei nouă de pe vremea Fanarioților, deosebit de gustată de boierimea decadentă din sec. XVIII și XIX, mare amatoare de petreceri orgiastice. Gustul acestei boierimi lascive nu a rămas fără răsunet în rîndurile țărănimii. Documentar, cunoaștem prea puțin repertoriul de cîntece erotice preferat de boierimea de la noi înainte de a intra total în orbita influenței culturii occidentale de tip clasic, dar puținele dovezi din lirica Văcăreștilor și a lui Conachi indică fără îndoială o puternică notă senzuală. E de presupus că, prin lăutarii care cîntau la mesele boierești, repertoriul acestora a putut ajunge și în sînul țărănimii, generalizîndu-se apoi. Poate că și temperamentul meridional, mai aprins, al locuitorilor din zona sudică să fi promovat o concepție erotică mai liberă, pregătind receptivitatea repertoriului senzual care i se oferea de la clasele de sus.

Din punct de vedere stilistic, cele două zone se disting prin cîteva aspecte caracteristice. Astfel, în lirica nordică, se întîlnește hiperbola sau metafora negată[11], întrucîtva frecventă în epica de pe întreg cuprinsul țării; ea apare în lirica sudică în chip cu totul excepțional.

În zona nordică e frecventă repetiția sinonimă sau biparalelismul semantic, în care ideea poetică din primele două versuri este reluată în următoarele două, folosind termenii sinonimi ai aceleiași idei. Practic, versurile 3 și 4 repetă versurile 1, respectiv 2, exceptînd cuvîntul din rimă, care e un sinonim[12]. Cîteodată, sinonimia e mai îndepărtată[13], ceea ce duce uneori chiar la o formulare diferită a versului repetat. Biparalelismul semantic e foarte rar în lirica sudică, exceptînd repertoriul ungurenesc, încît poate fi considerat ca o particularitate a liricii nordice.

În zona sudică, predomină în schimb enumerarea, în timp ce repetiția enumerativă[14] — sau biparalelismul analogic — e curentă în amîndouă

---

[10] N. Iorga, *Pagini de critică din tinerețe*, Craiova, f.a., p. 8 și urm.

[11] De ex.: Printr-o pădurice deasă
Ploaie, Doamne, de revarsă,
Da nu e ploaie curată,
Lacrămile la o fată (din Butan—Alcșd).

Unii numesc acest procedeu paralelism negativ, dar, cum se vede și din acest exemplu, versurile care neagă imaginea din primele nu sînt o reluare a acestora, ci aduc o formulare cu totul nouă.

[12] De ex. cîntecul: Cînd m-ajunge dor de ducă,
Merg pe coastă ca pe luncă;
Cînd m-ajunge dor de mers,
Merg pe coastă ca pe șes.

[13] Ca în strigătura:
Nu mă bate, Doamne, rău,
Că și io-s copilu tău:
Nu mă bate, Doamne, tare,
Că și io-s a dumitale.

[14] În biparalelismul analogic, ideea poetică repetată e, în esența ei, aceeași, dar spre deosebire de cel sinonimic, la repetiție i se aduc unele aspecte noi de amănunt, care o particularizează. Ca atare, versurile 3 și 4 — uneori și următoarele — repetă versurile 1, respectiv 2, cu excepția cuvîntului din rimă, care aduce ceva nou:
Codrului i-ai dat frunza,
Mie mi-ai dat pe mîndra;
Codrului i-ai dat bujori,
Mie jale pînă mor etc.

https://biblioteca-digitala.ro

zonele. De obicei, în lirica sudică, enumerarea apare îngemănată cu repetiția enumerativă. Uneori — mai cu seamă în doine — textele poetice se complac în înșiruiri care le conferă o impetuozitate epică nestăvilită :

Surioară căprioară ...
Nalță-te-n două picioare
Și roade codrul pe poale,
Să văd matca Oltului,
Lunca Topologului,
Schitu Cîmpulungului,
Sfîrșitu Argeșului,
Ulița Brașovului,
Valea Cîrcinovului [15].

Cele două aspecte stilistice diferențiatoare sînt susținute de specificul melodiilor. Repetiția sinonimică își are suportul în repetarea rîndului melodic din cadrul vechilor cîntece numite de muzicologi dialectale, caracterizate prin construcția lor strofică, deci de contur fix, închis. Rîndurile melodice — numeric 2, mai rar 3 — se repetă, chiar dacă nu în totalitatea lor, fie întocmai, fie cu ușoare varieri la sfîrșit. Procedeul apare mai cu seamă în repetiția sinonimică a unor melodii de joc, în care partea a doua nu e decît partea întîi repetată la cvintă inferioară. E de presupus că această manieră a existat și la cîntecele propriu-zise întocmai ca la cîntecele de joc și „de băut", dar ea a dispărut, rămînînd numai în melodica dansurilor. Această repetare a melodiei la cvinta inferioară nu e atestată în zona sudică. Dar enumerarea frecventă aici își are corespondentul în tiparul melodiilor de doină, în caracterul ei recitativ. Repetarea obstinată — uneori pînă la monotonie sau chiar pînă la descărnarea melodiei în parlato — a unor note muzicale predispune fără voie la enumerare, la înșiruire de noi detalii. În chip similar, conturul liber, nearhitectonic al strofei muzicale din doină, în care numărul rîndurilor melodice poate crește și descrește după voie, corespunde întru totul dispoziției enumerative, prin care spontaneitatea interpretului e solicitată să însăileze noi versuri, create ad-hoc sau preluate din alte texte. Amintim că procedeul e frecvent și în baladele din zona sudică, unde melodia de același caracter liber, recitativ, își găsește împlinirea în versurile cu caracter enumerativ atît de numeroase în acestea.

În consecință, se pare că ne aflăm în fața a două modalități de exprimare, cu rădăcini adînci, care se manifestă atît pe plan literar, cît și pe plan muzical, fără a fi în măsură să stabilim dacă unul a înrîurit pe celălalt sau dacă, dimpotrivă, ele izvorăsc dintr-o construcție psihică specifică fiecărei zone, care se manifestă în mod corespunzător în cele două arte. Observația e verificată prin lirica maramureșeană, unde doina, ca specie muzicală fiind răspîndită pînă aproape în zilele noastre, a făcut ca textele poetice să fie destul de tributare enumerării și mai cu seamă repetiției enumerative.

În linii mari, lirica sud-estică se caracterizează prin maniera analitică disecatoare, în care se obișnuiește să se înșiruie în versuri aspectele parțiale ale ideii poetice. Întregul este disecat în părți alcătuitoare prin

[15] C. Rădulescu-Codin, *Din Muscel*, București, 1893.

https://biblioteca-digitala.ro

analiză de amănunt, iar sinteza poetică nu e decît o enumerare a acestor părţi. Versurile se succedă întocmai ca spiţele unei roţi pentru a sta pe rînd în centrul atenţiei, pînă ce ideea şi-a arătat toate faţetele ei tipice. Succesiunea imaginilor crează o impetuozitate epică, de dinamism clocotitor. Gîndirea poetică se mişcă în spirală, impresia generală e de ascensiune continuă. În consecinţă, textele poetice sînt mai lungi, caracteristică subliniată şi de O. Densusianu, care o delimita însă numai la lirica oltenească[16].

Dimpotrivă, în lirica nordică, motivul poetic este mai scurt, de obicei pînă la şase versuri, iar variantele mai lungi se înfăţişează ca o îmbinare de motive tradiţionale pe deplin cristalizate. Aici, gîndirea poetică se mişcă în cerc, revenindu-se mereu asupra ideii, subliniind-o prin sinonimie sau împodobind-o cu detalii noi. Efectul e de cizelare, de perfecţiune. Versurile apar ca nişte braţe simetrice care închid ideea poetică şi-i conferă o rotunjime de sferă desăvîrşită.

Lirica sudică e expozitivă, creează o atmosferă învolburată, dinamică, cea nordică e reflexivă, statică. Cea dintîi e mai agresivă, cealaltă mai contemplativă.

Lirica nordică e mai arhaică, cea sudică mai evoluată. O dovedeşte în primul rînd marea frecvenţă a paralelismului sinonimic în cea dintîi, care e o formă străveche a poeziei şi rimei, foarte frecventă la popoarele aflate într-un stadiu mai arhaic, la care majoritatea covîrşitoare a cîntecelor constau din versuri paralele repetate, dar din ce în ce mai rară la popoarele evoluate[17]. Se constată apoi că şi în zona sudică apare biparalelismul sinonimic, dar numai în cîntecele rituale funebre[18], deci în stratul vechi al folclorului.

Această împrejurare duce la supoziţia că el trebuie să fi existat şi în lirica propriu-zisă, de unde a dispărut prin evoluţie. Se poate presupune ca în trecutul nu prea îndepărtat şi lirica sudică să fi avut caracteristicile celei din nord, adică să fi existat o singură zonă care s-a divizat ulterior. Faptul că limitele zonelor lirice nu corespund cu cele ale folclorului străvechi[19] — colinde, cîntece rituale funebre —, cît şi împrejurarea că lirica sud-estică are tendinţe expansioniste în Moldova, cîştigînd din terenul

---

[16] „În ceea ce priveşte doinele, e de amintit că sînt de origine mai ales olteneşti. Folclorul oltenesc este interesant în unele aspecte, dar are ceva prea diluat. Doinele de cîte zece, cinsprezece, douăzeci de versuri încep să-şi renege genul. Acelea care cu adevărat sînt realizări estetice, sînt de patru pînă la şase versuri, pentru că exprimă mai condensat, mai concentrat sentimentul" (*Evoluţia estetică a limbii române — continuare*. Curs litografiat, 1930—1931, p. 112).

[17] Wolfgang Steinitz, *Der Parallelismus in der finisch-karelischen Volksdichtung...*, Helsinki, 1934, p. 6—14.

[18] C. Brăiloiu, *„Ale mortului" din Gorj*, Bucureşti, 1936, conţine cîteva exemple de repetiţie sinonimică :

Pe unde-a umblat,
Rea jale-a lăsat,
Pe unde-a bătut,
Rea jale-a făcut...
Eu dacă ştiam,
Nu mai răsăream ;
Eu de-aş fi ştiut,
N-aş mai fi crescut.

[19] O. Bîrlea, *Folclorul şi unele probleme ale dezvoltării poporului român*, în „Revista de folclor", tom. IV (1959), nr. 1—2, p. 196—200.

https://biblioteca-digitala.ro

celei nordice, confirmă originea mai nouă a caracteristicilor semnalate în lirica din sud-estul țării.

Cauzele care au dus la evoluarea liricei sudice se pare că rezidă în influența poeziei neoanacreontice, dar mai cu seamă în stilul baladelor de aici, favorabil recitativului și enumerării, precum și în dăinuirea activă a doinei ca specie muzicală, restrînsă astăzi în nord — dacă ea a existat peste tot — numai la Oaș și Maramureș.

LA DIFFÉRENCIATION TERRITORIALE DE LA LYRIQUE POPULAIRE

Les premiers folkloristes roumains — V. Alecsandri, Ath. Marienescu — ont souligné l'unité inattendue de la poésie populaire de toutes les provinces habitées par les Roumains. Les recherches ultérieures ont confirmé cette assertion. Les différences constatées s'expliquent par les conditions historiques, économiques et sociales qui ont présidé au développement des provinces historiques. La somme des particularités de la poésie lyrique divise le territoire roumain en deux zones : d'un côté, la Transylvanie et le nord de la Moldavie, de l'autre, la Valachie et la Moldavie méridionale. Les différences signalées relèvent partiellement de la thématique, mais surtout des aspects stylistiques.

En général, la thématique lyrique est unitaire pour tout le territoire daco-roumain. Cependant, dans la zone méridionale, le folklore concernant les haïdouks est visiblement plus riche. Dans la même zone, la lyrique érotique est dominée par le côté sensuel, tandis que la lyrique de la zone septentrionale chante les aspects sobres, spirituels de l'amour. L'aspect sensuel de la lyrique méridionale s'explique par l'influence de la poésie néoanacréontique dominante parmi les boyards aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, peut-être aussi par le tempérament méridional plus vivace et plus passionné.

Mais les différences résident surtout dans quelques particularités stylistiques. Dans la zone nordique c'est la métaphore ou l'hyperbole niée — que certains spécialistes dénomment le parallélisme négatif — qui domine et surtout le biparallélisme sémantique (ou la répétition synonymique) qui sont très rares dans la zone méridionale, où domine l'énumération. Cet aspect s'appuie sur le caractère récitatif des mélodies lyriques de doïna, dont la structure libre incite à l'énumération, tandis que dans la zone nordique, la répétition est favorisée par le caractère fermé, fixe des mélodies des chansons de type archaïque. En outre, dans la zone nordique il y a aussi des mélodies de danse dont la seconde partie n'est que la première partie répétée à la quinte inférieure, ce qui correspond à une répétition synonymique.

Les limites de deux zones coïncident presque avec celles de la ballade et de la lamentation funèbre, mais non pas avec celles du folklore archaïque (chansons de Noël, chansons funèbres, rituelles). Cela indique que le processus de différenciation de la lyrique est plus récent, il a commencé au moyen âge, en concordance avec les nouvelles frontières politiques. La lyrique méridionale a évolué, tandis que la lyrique septentrionale a conservé les traits archaïques.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL MUZICAL ŞI MIGRAŢIA POPOARELOR

GHEORGHE CIOBANU

Spaţiul restrîns al comunicării nu ne permite să ne oprim mai pe larg, în cursul expunerii noastre, asupra celor două teorii, privitoare la bunurile culturale, care se înfruntă : *teoria difuziunii* şi *teoria invenţiunii*. Pentru acest motiv, ne precizăm de la început poziţia faţă de ele, spunînd că atît una cît şi cealaltă devin false numai în momentul cînd sînt absolutizate. Arheologia, lingvistica, etnomuzicologia etc. au acumulat atîtea fapte în ultimele două decenii cu privire la legăturile dintre vechile populaţii ale pămîntului şi la peregrinările acestora într-o parte şi alta a globului, încît teoria difuziunii nu mai poate fi respinsă cu totul. Pe de altă parte, alte fapte pledează tot atît de convingător pentru identitatea naturii umane şi, ca urmare, pentru manifestări identice ale acesteia, încît nici teoria invenţiunii numai poate fi respinsă de cît de oameni cu idei preconcepute.

În lupta mai mult decît seculară dintre cele două teorii, balanţa a înclinat, pe măsura achiziţionării de fapte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă. Aceste balansări se constată nu numai în domeniile etnografiei, antropologiei, biologiei, lingvisticii etc., ci şi în domeniul etnomuzicologiei. După ce mult timp s-a căutat să se demonstreze că anumite trăsături muzicale generale, ca : panta ascendentă sau descendentă a liniei melodice, forma arhitectonică, anumite intervale etc., aparţin în primul rînd unui anumit popor şi că aflarea lor la alte popoare constituie proba evidentă a influenţelor unilaterale ; sau că anumite scări muzicale simple au luat naştere într-un anumit loc pe globul pămîntesc, apoi de acolo au fost duse de un anumit popor în alte continente şi numai de la acesta au pătruns în zone mai apropiate sau mai îndepărtate de locul în care s-a stabilit, s-a ajuns să se argumenteze astăzi în mod convingător că cele mai multe trăsături generale, de felul celor amintite, ca şi materialul sonor primar şi unele tehnici vocale sînt „cuceriri acustice iniţiale" [1], deci bunuri ale celei mai mari părţi, dacă nu ale întregii omeniri.

În ultima decadă, tendinţa de plasare tot mai accentuată pe poziţiile teoriei invenţiunii — ca o reacţie, pare-se, împotriva unor susţineri ale nazismului — a unor etnomuzicologi de frunte, cum sînt : Const. Brăiloiu,

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 195 - 201, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

W. Wiora, P. Collaer etc., a făcut ca cercetările să se îndrepte mai mult spre scoaterea în evidență a ceea ce este comun omenirii.

Fiind convins că urmărirea unilaterală a problemelor împiedică progresul științei etnomuzicologice, mă voi abate de la această ultimă direcție, prezentînd cîteva exemple muzicale care demonstrează — în mod convingător, după părerea mea — răspîndirea unor melodii pe calea migrației popoarelor. Mă refer la melodii, nu la formule melodice și ritmice, și nici la scări prepentatonice sau pentatonice, pentru că numai acestea pot fi luate în considerație fără riscuri prea mari cînd este vorba de peregrinarea unor melodii.

Încep în mod intenționat cu o melodie, care, după părerea mea, nu ridică probleme.

În anul 1956, muzicologul slovac Žiri Vislouzil semnala înrudirea unei melodii de odzemek — dans al valahilor din Moravia — cu unele melodii din România și din Podhala polonă [2]. Autorul se limitează la semnalarea înrudirii acestor melodii.

1
(Odzemek)
(Dans din Podhala)
(G.Muzicescu, Zis-a badea)
Zi - s-a ba - dea c-a ve - ni, Lu - na cînd a ră - să - ri
(Macedonia iugoslavă)
Ies a - fa - ră, lu - na-i sus, Ba - dea ve - nit și s-a dus

https://biblioteca-digitala.ro

În *Contribuții la istoria muzicii românești*, Romeo Ghircoiașiu prezintă și alte variante ale odzemekului, întîlnite în vechi tabulaturi și manuscrise muzicale polone și maghiare [3].

Continuînd investigațiile, am ajuns să identific și alte variante nu numai din Cehoslovacia, Polonia și Ungaria, ci și din Macedonia sîrbească și din Ucraina.

A mai căuta originea prototipului tuturor acestor variante cînd le găsim răspîndite tocmai pe căile transhumanței păstorilor români ni se pare inutil. Avem aici un prim exemplu clar — socotesc eu — că melodiile călătoresc o dată cu omul.

Un al doilea exemplu. În primul volum din *Histoire générale de la musique*, François Joseph Fétis publică trei melodii care provin din locuri diferite : de la tribul caraibilor, care a trăit pe insulele Antile și pe coastele continentului american vecine cu aceste insule, de la populația polineziană de pe insula pe care a murit căpitanul Cook, iar cea de-a treia de la un trib din nordul Canadei [4].

Dacă asemănarea dintre melodia caraibilor și cea a populației din nordul Canadei nu l-a izbit atît de puternic pe Fétis, asemănarea acestora cu cea provenită din Polinezia îl face să declare că aici se „ascunde un mister istoric" [5]. Într-adevăr, distanța dintre Marea Caraibilor și nordul Canadei, pe de o parte, și Polinezia, pe de altă parte, este atît de mare încît pînă nu de mult oamenii nu se puteau gîndi la un contact între populațiile așezate în aceste locuri. Cercetările mai recente, întreprinse în diferite domenii, confirmă totuși posibilitatea acestui contact încă cu milenii în urmă.

https://biblioteca-digitala.ro

În domeniul lingvistic, de pildă s-a ajuns să se demonstreze, pe baza alcătuirii unor lungi liste de cuvinte „care au paralele exacte în America, Polinezia și Australia" [6], că între aceste ținuturi au existat într-adevăr contacte înainte de Columb.

Teoria contactelor intercontinentale este confirmată și de descoperirile arheologice. În Ecuador, de pildă, au fost găsite vase de lut și plăci de piatră împodobite cu desene primitive care prezintă asemănări surprinzătoare cu obiecte vechi de circa 5 000 de ani, fabricate din aceleași materiale, descoperite în Japonia. Analizele făcute pe baza radioactivității carbonului au dovedit că obiectele găsite în Ecuador au aceeași vechime, ceea ce a dus la presupunerea că japonezii au ajuns, pe calea mării, pînă la coastele Americii de Sud. În afară de aceasta, statui imense cioplite în piatră, asemenea celor descoperite de Thor Heyerdahl pe Insula Paștelui, au fost descoperite de curînd într-o insulă din Arhipelagul Curile. În fine, biologii au constatat că există o foarte mare apropiere pe de o parte între grupele sanguine ale polinezienilor și ale eschimoșilor, iar pe de altă parte între ale triburilor băștinașe din Polinezia și ale indienilor din America. La toți aceștia factorul B — care predomină la popoarele din India, China, Arhipelagul Malaez, Melanezia și Micronezia — lipsește cu totul [7].

Cînd fapte din domenii atît de diferite pledează pentru legături străvechi între Asia și America și insulele Oceanului Pacific, sîntem în drept să nu mai vedem un „mister istoric" în asemănarea melodiilor publicate de Fétis, ci rezultatul migrației unor triburi înrudite, ale căror melodii ne-au fost transmise peste milenii.

Prezentăm un ultim exemplu. Răsfoind în urmă cu 9—10 ani o colecție de folclor iranian, m-a izbit asemănarea unei melodii din această colecție cu melodia unui cîntec de leagăn românesc.

3

Identitatea dintre aceste melodii este atît de frapantă încît nu poți să nu te întrebi dacă este vorba aici de o moștenire sau de o simplă „coincidență".

Într-unul din studiile sale, V. Bogrea spunea, referindu-se la fapte de limbă: „în genere, cînd zona de apariție [a unor fapte asemănătoare] · · · nu exclude cu totul o legătură, « coincidențele » sînt totdeauna suspecte, « simptomatice » . . " [8]. Se pune întrebarea: au existat, în trecutul mai îndepărtat, legături între populațiile de pe aceste meleaguri, care au participat la formarea poporului român, și populația de neam iranian, pentru ca să ne putem gîndi la o eventuală „moștenire"? Datele existente — din care reținem doar cîteva — răspund afirmativ la această întrebare.

O. Densusianu stabilește, de pildă, originea unor cuvinte românești în vechea limbă iraniană, punînd împrumutul pe seama migrațiilor păstorești [9].

https://biblioteca-digitala.ro

V. Pârvan afirmă că, în ceea ce priveşte onomastica, „geto-thracii merg alături de greci şi. . . iranieni" şi că „thracii din Carpaţi au avut a suporta rînd pe rînd presiuni şi chiar predominări iraniene, începînd cu Sciţii în sec. al VII-lea î.e.n., continuînd cu Sarmaţii în sec. I î.e.n. şi sfîrşind cu Alanii pe vremea marilor migraţii germano-slave şi turano-mongolice"[10].

Din săpăturile arheologice efectuate în timpul din urmă se constată că, începînd din a doua jumătate a sec. al III-lea e.n., are loc „o simţitoare influenţă sarmatică în cultura materială carpică" şi că apar „relativ numeroase morminte sarmatice în regiunile de stepă din Moldova şi Muntenia". Concluziile istoricilor români faţă de aceste constatări sînt că a existat „o apropiere şi întrepătrundere daco-sarmatică şi mai tîrziu daco-geto-sarmatică pe teritoriul ţării noastre, efectivă dar pentru moment greu de descifrat în toate amănuntele ei"[11]. Dintre elementele de cultură materială împrumutate de la sarmaţi, se numără vase în formă de animale patrupede, perle făcute din corali adus tocmai din Golful Persic şi un „tip de oglindă de metal cu mîner lateral şi dosul împodobit în relief, tip creat de sarmaţi în sec. III prin modificarea treptată a unei variante a vechilor oglinzi greceşti"[12]. Săpăturile din Bucureşti — Militari, făcute în anul 1958, au scos la iveală şi un tipar de turnat asemenea oglinzi[13]. Toate acestea, împreună cu faptul că J. A. Wachmann şi-a cules cîntecul de leagăn[14] din Bucureşti — o altă variantă a fost culeasă în comuna suburbană Bragadiru, pendinte de raionul V. I. Lenin[15] —, ne fac să susţinem că asemănarea dintre melodia iraniană şi cîntecul nostru de leagăn nu se datoreşte simplei „coincidenţe", ci că este vorba de o moştenire de la populaţia sarmată stabilită aici şi asimilată cu timpul. Alte variante, aparţinînd unui subtip al acestei melodii, întîlnim tot în Muntenia[16] şi — semnificativ lucru ! — în Macedonia sîrbească[17].

Concluziile generale care se desprind din cele prezentate pînă aici ar fi — după părerea noastră — următoarele :

1. O dată cu peregrinările lor din loc în loc, popoarele au purtat cu ele, după cum se înţelege, şi melodiile pe care le foloseau. În caz de asimilare a acestora de către alte populaţii mai numeroase, parte din melodii au fost preluate şi transmise, peste milenii, pînă în zilele noastre.

2. Asemănările constatate în folclorul muzical a două sau mai multe popoare, fie ele vecine sau mai îndepărtate, trebuie să dea întotdeauna de gîndit, căutîndu-se mai întîi eventualele contacte pînă în timpurile neconsemnate de istorie, lăsînd explicarea asemănării prin „coincidenţă" pe ultimul plan şi numai cînd nu pot fi găsite în trecut legături între populaţiile în cauză sau strămoşii lor.

3. Folclorul muzical românesc se mai găseşte încă în stadiul în care melodii create mai aproape de timpul nostru, sau chiar în zilele noastre, conviețuiesc cu melodii preluate de la substrat. Aşa fiind, în el putem găsi melodii care păstrează încă taine ce privesc istoria poporului şi a culturii româneşti.

4. Folcloristica muzicală românească — sau cu termenul mai modern : etnomuzicologia românească — poate şi trebuie să contribuie, alături de alte ştiinţe, la mai buna cunoaştere a trecutului poporului român.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

1. Const. Brăiloiu, *Folklore musical*, in „Musica aeterna", Le folklore musical, Editions M.S. Metz S.A., Zürich, Lausanne — Bruxelles, II, p. 325—326.
2. Žiri Vysloužil, *Despre muzica și cîntecul popular al valahilor din Moravia*, în „Muzica", 6 (1956), nr. 11, p. 28—33.
3. R. Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, 1963, p. 213—214.
4. Fr. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, 5 vol., Didot, 1869—1876, p. 13—14.
5. *Ibidem*, p. 13.
6. *Introducere în lingvistică*, de un colectiv sub conducerea acad. prof. Al Graur, ed. a II-a, Edit. științifică, București, 1965, p. 10.
7. Thor Heyerdahl, *Aku — Aku, Taina Insulei Paștelui*, Edit. științifică, București, 1961, p. 373.
8. V. Bogrea, *Semantism românesc și semantism balcanic*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 52, notă.
9. O. Densusianu, *Irano-romanica*, în „Grai și suflet", vol. I, fasc. 2, București, 1924, p. 249—250.
10. V. Pârvan, *Getica. O proto-istorie a Daciei*, București, 1926, p. 286.
11. *Istoria României*, vol. I, Edit. Acad., București, 1960, p. 674.
12. *Ibidem*, p. 677—678.
13. Arhiva I.E.F., f.a., nr. 290, p. 678.
14. J. A. Wachmann, *L'Echo de la Valachie*. Chansons populaires des Roumains, transcrits pour le piano seul. 3tes Heft, Die Walachischen Volksmelodien, Wien, Vessely, f.a., nr. 17.
15. Arhiva I.E.F., f.a., nr. 290.
16. Arhiva I.E.F., disc 535 b (Lapoșu, Mizil, Ploiești).
17. Živko Firfov, *Makedonski musički folklor*, Kočo Raciu, Skopje, 1953, nr. 87; M. A. Vasiljević, *Jugoslavenski muzički folklor*, II, Makedonija, Prosveta, Beograd, 1953, nr. 141.

LE FOLKLORE MUSICAL ET LA MIGRATION DES PEUPLES

Les théories de la diffusion et celle de l'invention se confrontent depuis longtemps dans le domaine de la culture, théories que l'auteur considère fausses seulement dans le cas où elles sont absolues. Dans la lutte entre ces deux théories, la balance incline tantôt vers l'une et tantôt vers l'autre, au fur et à mesure de l'accumulation des faits. Dans le domaine de l'ethnomusicologie, par exemple, on a longtemps cherché à démontrer que certains traits musicaux généraux, comme la pente ascendante ou descendante de la ligne mélodique, la forme architectonique, certains intervalles, etc., appartiendraient seulement à un certain peuple, étant empruntés par d'autres. Selon l'avis de l'auteur cette assertion aurait un substratum politique tendancieux, et elle a été généralement démentie par les résultats obtenus dans les recherches entreprises.

L'accent a été mis avec toujours plus d'insistance au cours de la dernière dizaine d'années sur la théorie de l'invention, et on a presque uniquement souligné ce qui est commun à l'humanité, tandis que les recherches concernant le spécifique et les emprunts ont cessé presque entièrement. Considérant qu'une telle attitude nuit au progrès de l'ethnomusicologie, l'auteur se propose de combattre cette tendance en présentant certaines variantes mélodiques qui proviennent d'endroits éloignés l'un de l'autre.

Pour commencer on nous présente trois variantes d'une mélodie roumaine, qui font partie d'un groupe plus nombreux. Les variantes

https://biblioteca-digitala.ro

proviennent des Valaques de la Bohême, de la Podhala polonaise et de la Macédoine yougoslave, endroits où les bergers roumains sont allés et se sont établis. L'auteur considère que l'origine roumaine de la mélodie ainsi que leur diffusion géographique par les bergers ne peut être contestée.

Comme deuxième exemple il présente trois mélodies publiées par Fr. J. Fétis dans le premier volume de son Histoire générale de la musique. Les trois mélodies proviennent des tribus des Caraïbes, de la Polynésie et du nord du Canada. En s'étayant d'arguments linguistiques, archéologiques, biologiques, etc. l'auteur affirme que des contacts entre ces trois points du globe terrestre ont sans doute eu lieu, il y a quelques milliers d'années.

On présente enfin une berceuse roumaine et un chant lyrique iranien. Toujours à l'aide d'arguments linguistiques, archéologiques, historiques, l'auteur avance que dans ce cas aussi il s'agit d'une transmission et non pas d'une simple coïncidence.

Les conclusions qui se dégagent de ce matériel sont les suivantes :

a) dans leurs pérégrinations d'un endroit à l'autre, les peuples ont emporté leurs mélodies, dont quelques-unes se sont transmises à travers les siècles ;

b) les ressemblances entre certaines mélodies de peuples différents doit toujours donner à réfléchir ; on devra chercher avant tout les éventuelles relations et seulement si on ne les trouve pas, on peut faire appel aux « coïncidences » ;

c) le folklore musical roumain conserve encore des mélodies très anciennes, dont la connaissance pourrait contribuer à une meilleure compréhension du passé du peuple roumain.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE DOINEI DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ[1]

MARIANA KAHANE

În *terminologia* locală, doina apare sub denumiri referitoare la caracterul său exterior dominant („cîntec lung", „îndelungat", „prelungat" ş.a.), la mediul natural („ca pe coastă", „ca pe deal", „de luncă", „ca pe cioacă" ş.a.), la prilejul cîntării şi funcţia sa („ducătoare", „de ducă", „ca la cuscri", „ca la masa mare").

Ea pare să fi fost, pînă aproximativ la începutul secolului nostru, *unica melodie, infinit variată, a repertoriului liric neocazional* [2].

Doina Olteniei subcarpatice a păstrat pînă astăzi o *unitate stilistică* bine închegată. Nota distinctivă provine, în primul rînd, din *aspectul rudimentar al resurselor sonore*, prelucrate însă cu inventivitatea şi rafinamentul proprii unui substrat emoţional complex, şi avînd ca rezultat nu numai transfigurarea artistică, ci şi ascunderea caracterului rudimentar.

Ne oprim aci asupra cîtorva trăsături mai pregnante.

Ambitusul tipic acoperă o 5-tă perfectă (în sens coborîtor : *la-re*) :

Ex.1

cu posibilitatea extinderii limitei *grave* pînă la *do* sau *la*, dar şi atunci greutatea melodiei se menţine în intervalul şi registrul cvintei *la-re*.

Fundamentul sonor caracteristic îl constituie *sistemul prepentatonic*, şi anume *tetratonic* :

Ex.2

cu urme de sistem tritonic [3].

[1] Prima parte a comunicării reprezintă un rezumat al unui amplu studiu despre *Doina din Oltenia subcarpatică*.

[2] „Atunci nu prea era alte versuri, tot ăsta, lung" — mg. 2472 r, Bărbăteşti — Horezu, inf. Maria Gh. Puţoi, 68 de ani, culeg. M. Kahane, 1962 (ş.a. numeroase documente similare). Am găsit recent în Oltenia bătrîni care îşi cîntă toate textele aproape numai pe această melodie.

O situaţie similară a fost constatată de C. Brăiloiu în satul Drăguş din sudul Transilvaniei (*Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Draguş*, Paris, 1960) şi de B. Bartók în Maramureş şi Oaş (*Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, 1923).

[3] O tratare mai explicită a sistemului apare în studiul *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, pe care l-am publicat în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 9 (1964), nr. 4—5, p. 387—410.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 203-211, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

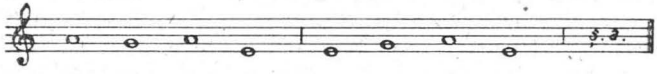
Formulele melodice, fin diferențiate între ele, se constituie în familii prin comunitatea substanței melodice. Le înfățișăm pe cele mai caracteristice, plasînd melodia doinei în scara *la-sol-mi-re* (cf. ex. 2). Fundamentale sînt 3 familii : *a*, *b* și *c*.

Familia de formule a provine din secunda descendentă *la-sol* ; cel mai frecvent procedeu de prelucrare constă în alternarea treptelor (mai mult în ritm de tip iambic) :

Ex. 3

Familia b provine din tricordul *la-sol-mi* :

Ex. 4



iar *familia c*, forma cea mai reprezentativă a recitativului, este centrată pe *re* :

Ex. 5

La cuplul fundamental *abc* se adaugă o serie de formule cu caracter melodic sau recitativ (le-am numerotat de la *e* la *k*), unele provenite din formulele de bază și caracteristice subzonal (le exemplificăm pe cele mai eprezentative) :

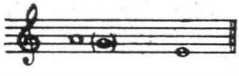
Ex. 6

precum și 2 formule celulare foarte uzitate, una cu funcție de prefix :

Ex. 7

alta de sufix :

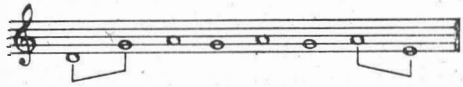
Ex. 8



https://biblioteca-digitala.ro

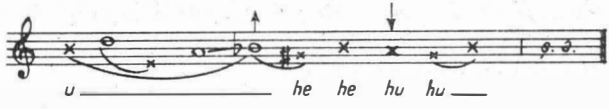
la unele formule:

Ex.9



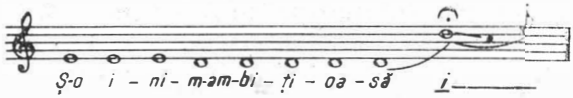
Între formulele melodice se poate insera *hăulitul*, lipsit de intonare muzicală precisă, inflexiunile strigării conferindu-i o mobilitate ascendent-descendentă:

Ex.10



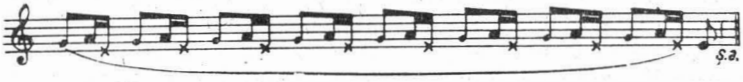
sau concretizat melodic în 8-va superioară a fundamentalei:

Ex.11



Melodia are, în linie generală, un *aspect silabic cu insule melismatice* Preponderența silabicului nu exclude abundența apogiaturilor, mordentelor și *échappée*-urilor. Ornamentele subliniază îndeosebi sunetele tricordului *la-sol-mi*:

Ex.12



Dinamica *formei* operează cel mai mult asimetric, ca în doina din toată țara, cu segmente de diferite dimensiuni, de la celulă pînă la grupurile de rînduri melodice.

Stăruitor apare o *interjecție-refren*, realizată mai mult în formula tip *b* (cea care exploatează notele *sol-mi* sau *la-sol-mi* — cf. ex. 4), cu corespondentele verbale mai frecvente: Lină, nene, lele, țaică, ei soro puică:

Ex.13

sau 2—5 silabe din finalul versului precedent:

Ex.14

ori începutul celui următor:

Ex.15

ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmbinarea melodico-recitativă se conformează unor *tipare compoziționale* mai obișnuite, pe care nu le mai citățm aci.

Din punct de vedere *ritmic*, melodia se înscrie în categoria parlando rubato. Unități silabice nu sînt numai optimea și pătrimea, ci și șaisprezecimea (și alte valori), de unde decurg o mare diversitate și asimetrie ritmică. Fragmentele cu caracter melodic tind spre plasticizare ritmică, cele recitative sînt mai libere, mai fluente.

Particularitățile execuției vocale sînt foarte pregnant exprimate în zona gorjeană.

Sunetele „*Schluchztöne*" (Bartók) apar frecvent în evaziunile ornamentale ale melodiei (dar nu exclusiv). Ele au început să cadă în desuetudine încă în urmă cu zeci de ani.

La fel de caracteristic este *glissando*-ul între *sol-mi* (*fa*) sau *fa-mi*, mai puțin *re-do* (*si*), executat simplu sau într-un fin vibrato. Frecvente: *vibrato*-ul superior sau inferior, sunetele *parlato sau semiparlato*, *icniturile* finalelor de rînd, *coborîrea* fină a sunetului sau *atacul* lui pe *dedesubt*, *accentele* expresive uneori foarte puternice.

★

La capătul descrierii, se simte necesitatea selecțiunii și sublinierii acelor trăsături care diferențiază doina Olteniei subcarpatice de celelalte versiuni regionale. Încercare grea și întrucîtva prematură, deoarece studierea adîncită a speciei nu s-a întreprins decît în unele teritorii, iar rezultatele nu au fost încă publicate. Ne sprijinim pe datele cunoscute pînă în prezent, pe convorbiri cu cercetători din colectivele monografice regionale, pe investigații limitate personale și pe audierea cîtorva sute de doine din toată țara. Ne oprim numai asupra unor trăsături mai evidente.

Trebuie subliniat că specificul se manifestă nu numai în exclusivitatea unor trăsături, ci și în relieful și frecvența unor elemente comune, dar care în alte teritorii sînt mai palide.

Ambitusul și registrul esențial dau doinei oltenești o notă distinctivă. 5-ta *la-re* (cf. ex. 1) apare, ce-i drept, și în doine din Moldova, Maramureș și Oaș. În Moldova însă cazul acesta este rar, iar în Maramureș și Oaș el reprezintă o categorie a doinei locale, alături de cea care afirmă 6-ta, în timp ce în Oltenia această 5-tă este cea mai frecventă și caracteristică. Și aici apare 6ta, dar — N.B. — prin extensie în registrul grav, în *do* (*la-do*) (cf. ex. 1), mult mai puțin practicată în alte părți, în timp ce în Moldova, Maramureș, Oaș, Năsăud, Muntenia și oriunde apare caracteristic ambitusul de 6-ta, ea atacă limita acută a scării (*si-re*) :

Ex.16

Depășirea și mai mare a limitei este obișnuită în Oltenia, dar mai ales în registrul grav și fără a tulbura greutatea ambitusului esențial, în timp ce în alte regiuni melodia poate depăși limita și în registrul superior, pînă la *do-re-mi*, dînd greutate și zonei acute.

Sistemul prepentatonic îl mai întîlnim și în doina din Moldova, Maramureș și Oaș. În Moldova ne-a apărut tetratonicul doar în cazuri excep-

https://biblioteca-digitala.ro

ţionale, nota comună dînd-o aci hexacordul de tip doric cu 2-a mărită între *sol diez-fa* şi cu *sol* instabil :

Ex.17

În Maramureş şi Oaş, în schimb, prepentatonicul este mai frecvent, dar coexistă cu pentatonicul, în timp ce în Oltenia singur prepentatonicul este caracteristic. Dar chiar şi prepentatonicul Maramureşului şi Oaşului face, de regulă, notă distinctă de cel oltenesc : căci în timp ce în Oltenia *fa*, deşi frecvent, se rezumă la funcţia de pien, iar *mi* este constitutiv :

Ex.18

dincolo (cu foarte puţine excepţii) nu *mi* ocupă primul plan, ci *fa* care apare ca notă de sprijin, treaptă de dezlegare melodică, suport de recitativ recto-tono, şi îşi menţine autoritatea atît în prepentatonic, cît şi în pentatonic :

Ex.19

Se mai adaugă versiunile tetratonice cu picnonul *mi-re-do* şi *fa diez-mi-re*, specific oltenesti, primul frecvent în zona gorjeană, al doilea în cea mehedinţeană :

Ex.20

Similitudinea unor aspecte ar putea fi un indiciu al unei comunităţi străvechi a speciei, după care, intervenind o diferenţiere teritorială a dezvoltării istorice, unele trăsături s-au menţinut mai tenace în anumite regiuni, iar în altele au evoluat în direcţii deosebite.

În ce priveşte *formulele melodice*, în măsura în care actuala etapă a cunoaşterii îngăduie, se pot face cîteva observaţii :

Alternanţa la-sol, cu preponderenţa ritmului de tip iambic (cf. ex. 3), este utilizată în doina din întreaga ţară. Peste tot însă, este departe de a atinge frecvenţa de care se bucură în doina oltenească, în care apare insistent, capătă relief şi constituie cea mai uzitată şi caracteristică formulă iniţială a melodiei. În celelalte regiuni, alternanţa treptelor alăturate în funcţie de formula iniţială a întregii doine afectează, de regulă, treptele *si-la* şi prea puţin *la-sol* ca în Oltenia.

Familia de formule b (cf. ex. 4) pare a purta pecete oltenească. În orice caz, frecvenţa ei, utilizarea sa insistentă în finalul primului rînd şi

https://biblioteca-digitala.ro

formulele melismatice pe care le generează (cf. ex. 12) sînt în afara oricărui dubiu.

Recitativul centrat pe re este practicat în toată țara. Oltenia îi acordă însă o importanță mult superioară, face din el principalul său mijloc expresiv, îi favorizează amploarea printr-o prelungită și multiformă combinare cu sine însuși, lasă libertate extinderii aspectului recto-tono, pe care îl cultivă intens. Unele variante sînt cert specific oltenești, de pildă:

Ex.21

Cît privește recitativul h:

Ex.22

el are frecvența maximă în doina oltenească.

Preponderența remarcabilă a recitativului față de elementul propriu-zis melodic situează versiunea oltenească pe un loc aparte, în care este concurată numai de cea oșeană.

Familiile de formule e, f, i, k (cf. ex. 6) sînt și ele, credem, proprii doinei oltenești; o rezervă asupra lui *f*, care mai apare în doina năsăudeană, nu însă ca motiv constitutiv, ca în Oltenia, ci în formule melismatice insistente.

Caracteristice zonei noastre înclinăm a considera *prefixul re-sol* și *sufixul la-mi* (cf. ex. 9) și, aproape de certitudine — combinația lor, utilizată la începutul și interiorul melodiei:

Ex.23

incontestabil specifice — *hăulitul*, ca și *interjecția-refren în aspectul melodico-verbal descris.*

Particularitățile execuției vocale conferă și ele specificitate doinei oltenești. Sunetele „*Schluchztöne*" se mai regăsesc numai în doina maramureșeană și oșeană. Ele se deosebesc însă atît prin tehnica vocală, cît și prin sunetele aferente: căci oșenii și maramureșenii practică mai ales o tehnică pronunțat guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător[4], și se centrează pe jocul între *fa* și *mi*, cu sprijinul în *fa*:

Ex.24

cîtă vreme oltenii preferă mutația spontană între registrele de cap și de piept (sau cap-gît-piept), într-o deplină libertate a mușchilor, și stăruie pe sunetele tricordului *la-sol-mi* (cf. ex. 12).

[4] Pentru a simplifica, semnalăm doar esențialul.

https://biblioteca-digitala.ro

Glissando-ul între *sol-mi* (*fa*), *fa-mi*, *re-do* (*si*) ca şi *vibrato*-ul acestuia aparţin, credem, zonei oltenești.

Cele de mai sus încearcă să reprezinte specificul oltenesc doar parţial, sub prima lumină a evidenţei imediate.

Prezentăm, pentru comparare, 2 fragmente de doină din Oltenia, unul din Maramureş şi altul din Moldova:

Ex.25

d. 956 a, Cimpoieni (Tg. Jiu - Oltenia)
Î Ver - di - lea - nă de-o le - lea'
Ver - di - lea - nă'
de-o le - lea mă Di la val' di ca - sa mea mă Î
Nei — că Am o ve - ci —
la un mom. dat:
etc.
- nă cam rea mă Zi - cea că nu eşti al meu
mg. 1944 p, Lupşa de sus (Strehaia - Oltenia)
pi Foa-ie ver-de de su - sa-i Foa-ie ver - de de su-sa-i De mi-
rit.
că mă mă-ri - tă - i Şi-a dra - cu lui soa-cră lua-i
Că spu - — să că nu-s a e - i.
d. 1369 a, Negreşti (Oaş - Maramureş)
ei şi Dzî mai dzî dzî mai
etc.
dzî dzî mai dzî ă dzî măi!

https://biblioteca-digitala.ro

d. 732 a, Deia (Cîmpulung - Suceava)
e Iz - vo - raș cu a - pî rie - ce
Iz - vo - raș cu a - pă rie — ce ei Pi la poar - ta
mai - cii tre - ci măi ăi Pi la poarta mai - cii trie - ce
ei Mier - gi mai - ca să sî spie - li Me - rie mai - ca să sî
spie - li n Dă du n de la - crim'li mie - li.
etc.

★

Oltenia subcarpatică deține și un tip mai dezvoltat al doinei, înrudit cu cel specific, cunoscut sub titlul „*Doina Oltului*", necaracteristic pentru tradiția locală (deși destul de frecvent astăzi) și practicat, pare-se, mai mult în zona vîlceană (mai puțin cercetată); de asemenea, un tip mehedințean, la granița între doină și cîntec propriu-zis, și un tip de cîntec haiducesc lipsit de frecvență, dar interferent cu cel tradițional.

Demne de semnalat sînt exemplarele intermediare de cîntec-doină sau cîntec de joc-doină, rezultate firesc din procesul de evoluție a speciei și de întrepătrundere a stilurilor.

Apariția și răspîndirea crescîndă a cîntecului de joc au marcat începutul destrămării treptate a doinei. Crescut din substanța ei muzicală, cîntecul de joc, expresie a sensibilității artistice actuale, preia din tradiția doinei trăsături pe care aceasta le-a moștenit, la rîndul ei, din straturi mai vechi, continuînd, pe o treaptă nouă, unitatea stilistică regională.

TRAITS SPÉCIFIQUES DE LA DOÏNA [5] DE L'OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Les deux chapitres de l'exposé caractérisent la structure de la doïna olténienne de la région sous-carpatique et relèvent ses traits les plus spécifiques, par rapport à la doïna des autres parties du pays.

[5] Espèce mélodique du genre lyrique, largement improvisée, mélopée que B. Bartók, C. Brăiloiu et d'autres ont déjà définie.

https://biblioteca-digitala.ro

L'introduction présente brièvement la terminologie locale de la doïna, la situation de cette espèce lyrique au sein du répertoire folklorique de la région, et l'unité de son style.

Le premier chapitre caractérise les traits structuraux les plus marqués de la mélodie : *l'ambitus* (ex. 1) ; le *système sonore* (prépentatonique — ex. 2) ; les *formules mélodiques*, organisées par familles (fondamentales — ex. 3, 4, 5 — et auxiliares — ex. 6, 7, 8, 9, 10 et 11) ; l'*aspect ornemental*, par rapport à l'aspect syllabique (ex. 12) ; les *éléments significatifs de la forme* (ex. 13, 14, 15) ; le *système rythmique*, *les particularités de l'exécution vocale.*

Dans *le deuxième chapitre*, on essaye de déterminer le spécifique zonal de la doïna, par l'examen comparatif dans les diverses parties du pays des aspects structuraux significatifs de l'espèce : ambitus, rapporté au registre de l'échelle (ex. 1 et 16), aspects concrets du système sonore (ex. 17, 18, 19, 20) [6], formules mélodiques (on ajoute aux ex. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 les ex. 21, 22, 23), exécution vocale (ex. 24 comparé à l'exemple 12).

L'exposé est complété par deux fragments de doïnas de l'Olténie sous-carpatique, un autre de Maramureş et le dernier, enfin, de la Moldavie.

En concluant, on relève l'existence dans la même région, à côté du type spécifique de la doïna locale, des types apparentés mais distincts, par suite des influences extra-zonales, des interférences des autres espèces et de l'évolution du style local lui-même.

[6] On peut trouver un exposé plus explicite du système dans l'étude *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică* [La base prépentatonique des mélodies de l'Olténie sous-carpatique], que nous avons publiée dans «Revista de etnografie şi folclor» 9(1964), no. *4—5*, p. 387—411, et, en français, dans la «Revue roumaine d'Histoire de l'Art», I (1964), no. 2, p. 347 — 365.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

COMENTARII ETNOGRAFICE LA ARHEOLOGIA PLUGULUI

GEORGETA MORARU-POPA

Reconstituirea instrumentului folosit la aratul pămîntului de geto-daci este foarte dificilă din cauza puţinelor informaţii pe care le avem. Singurele elemente ale plugului care s-au păstrat sînt cuţitele şi brăzdarele din fier, asupra datării cărora părerile arheologilor sînt împărţite [1]. Ele au fost descoperite în aşezările din Transilvania, Munţii Orăştiei, Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea şi la sud de Dunăre în Bulgaria [2]. Prin faptul că brăzdarele au o formă cu totul specifică şi se întîlnesc răspîndite în teritoriul locuit în antichitate de traco-daci, specialiştii le-au considerat ca aparţinînd unui tip de plug specific acestora, tip care a dispărut treptat, după cucerirea Daciei de romani.

Izvoarele scrise antice, deşi menţionează marea dezvoltare a agriculturii la geto-daci, nu ne dau însă relaţii asupra uneltelor agricole folosite[3]. Încercările arheologilor de a le interpreta au dus la concluzii diferite, reconstituirea plugului antic rămînînd una din problemele cele mai controversate.

Este ştiut că, din punct de vedere etnografic, brăzdarul nu constituie partea cea mai reprezentativă în stabilirea tipologiei plugurilor, fiind frecvente cazurile cînd acelaşi tip de brăzdar este asamblat pe tipuri diferite de plug. De aceea, reconstituirea plugului „dacic", propusă de

---

* Într-o primă formă, articolul de faţă a constituit obiectul unei comunicări intitulate *Contribuţii la reconstituirea plugului folosit de geto-daci*, ţinută la Sesiunea de etnografie şi folclor a Academiei Republicii Socialiste România şi a Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă din octombrie 1964.

[1] *Istoria României*, Bucureşti, Edit. Acad., 1960, vol. I, p. 268, le datează în sec. I î.e.n. Alţi arheologi împing data apariţiei lor în a doua jumătate a sec. al II-lea î.e.n. pe baza observaţiilor stratigrafice de la Popeşti şi Cetăţeni. Vezi : Dinu V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva ştampile anepigrafice şi o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV", 1960, nr. 2, p. 391—400.

[2] H. Vakarelski, *Izt vescestvenata kultura na Bălgariia — Rala.*, în „Izvestia na nardoniia etnografski muzei vi Sofiia", VIII—IX, 1929, p. 55—109; J. N. Vijarova, *O proishojdenii bolgarskih pahotnih orudii*, Moscova, 1956.

[3] Arrianus, *Anabasis*, I, 3—4; Horaţiu, *Ode*, 24, 11—16; Criton, *Gelicile*, păstrat la Midas, 5 (2); P. Ovidius Naso, *Ponticele*, 1, 8, 56—58; vezi : *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Bucureşti, 1964.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 213—221, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

pildă de cercetătorul clujean I. H. Crișan[4], nu ne pare a fi complet dove ditoare. Pornind de la brăzdar și bazat doar pe unele materiale etnografice vest-europene, și ele la rîndul lor destul de discutabile[5], fără a ține seama de evoluția tehnică a acestui instrument în ansamblul dezvoltării forțelor de producție antice, autorul citat și-a ales ca bază a reconstituirii sale un tip de plug compus, caracteristic epocii feudale, de formă patrulateră asimetric, cu corman și brăzdar. Un asemenea tip de plug însă, în afara de dezvoltarea lui pe scară filogenetică, nu are nimic comun cu plugul antic. Meritul studiului citat este acela de a fi orientat rezolvarea problemei plugului folosit de geto-daci spre materialele etnografice, singurele în măsură să aducă o lămurire.

Articolul de față nu are pretenția de a da soluția definitivă a reconstituirii vechiului tip de plug „dacic", care, după părerea noastră, nu poate fi decît ipotetică, dată fiind imposibila ei confirmare prin documente antice. Ne vom mărgini deci să aducem în discuție unele elemente noi rezultat al cercetărilor etnografice din zonele geto-dacice, bazîndu-ne în special pe observații tehnologice, dar folosindu-ne în același timp și de materiale arheologice și istorice, toate analizate în contextul factorilor ce au putut determina sau influența apariția unui asemenea tip de plug: stadiul de dezvoltare al forțelor de producție antice, factorii geografici, poziția teritoriului României de azi într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene etc.

Așa cum am afirmat mai sus, este destul de greu de precizat care a fost tipul de plug folosit de geto-daci. Toate reprezentările artistice, precum și știrile agronomilor antici[6] susținute și de materialele etnografice contemporane străine, converg spre ipoteza că nu se poate vorbi în antichitate de existența unui singur tip de plug, ci de folosirea concomitentă a mai multor tipuri, de la cele mai simple pînă la cele mai complexe.

Pentru regiunile noastre, cea mai veche reprezentare grafică a unui plug o găsim pe monumentul lui Quadratus, colonist roman care a trăit în Dobrogea, sec. I—II e.n.[7]. Este vorba de un plug general răspîndit în lumea mediteraneană greco-romană, cu un singur corn, cu grindei curb fixat într-o talpă groasă, fără brăzdar și fără cuțit. V. Pârvan, cînd îl analizează în *Getica*[8], îl caracterizează drept o simplă „rariță".

În adevăr, se pare că la originile sale instrumentul folosit la prășitul porumbului și cartofilor cunoscut sub numele de *rariță*, *plug de săpat mălai*, iar în zona Munților Apuseni[9] de *aratru*, reprezintă de fapt vechiul

---

[4] I. H. Crișan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș (plugul la geto-daci)*, în „SCIV", 1960, nr. 2, p. 285—299.

[5] *Research on Ploughing Implements* — Publications from the international secretariat for research of the history of agricultural implements, National Museum, Copenhagen, nr. 1, 1956.

[6] *Les agronomes latins, Caton, Varron, Columella, Palladius*, Paris, 1851 ; *Histoire de l'agriculture ancienne, extraite de l'Histoire naturelle de Pline, livre XVIII*, Paris, 1765 ; Adam Dickson, *De l'agriculture des anciens*, Paris, 1802, 2 vol.

[7] CIL, III, 12491 ; vezi V. Pârvan, *Începuturile vieții romane la gurile Dunării*, București, 1923.

[8] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926, p. 138.

[9] *Istoria României*, București, Edit. Acad., 1962, vol II, p. 20 ; I. A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 1914.

https://biblioteca-digitala.ro

tip de plug întrebuințat la arat. Formele variate sub care se prezintă aceste rarițe arată o derivație a lor din tipuri arhaice de pluguri. Vechimea acestui instrument este atestată și de faptul că el figurează ca atare în astronomia populară (constelația Orionului)[10].

Acest tip de plug-rariță, folosit la arat, asemănător aratrum-ului roman, prevăzut cu un brăzdar și cu un cuțit, nu reușea decît să taie pămîntul, fără a răsturna brazda. Perfecționarea lui intervine în momentul în care întreaga sa construcție împreună cu brăzdarul devine asimetrică și i se adaugă o cormană. În forma aceasta el putea nu numai sparge pămîntul, ci și răsturna brazda. Acestui tip de aratru răsturnător de brazdă i se poate da numele de „plug" propriu-zis[11]. Dar amîndouă tipurile (rariță și plug) sînt forme derivate din aceleași tipuri arhaice primitive și reprezintă succesive etape de perfecționare tehnică[12].

Abia o dată cu răspîndirea plantelor de prășit, rarița și-a pierdut calitatea de unealtă de arat și, renunțînd la cuțit, s-a transformat în unealtă specializată în prășit. Sub aceste două forme modificate (rariță = unealtă de prășit și plug = unealtă de arat) vechiul plug arhaic a ajuns, evoluat, pînă în zilele noastre. Termenul de „rariță" folosit de Pârvan urmează deci a fi înțeles, în acest context al istoriei plugului, nu ca rariță actuală, ci ca formă rudimentară și incipientă a unui instrument de arat, care sparge pămîntul fără a răsturna brazda.

Să încercăm, bazîndu-ne pe materialele etnografice ce le-am putut depista pe teren, să dăm cîteva sugestii privind posibilitățile noastre de a reconstitui, măcar în linii generale, tipul de plug folosit de către geto-daci.

Vom căuta, pe cît ne va permite stadiul actual al informațiilor, să evităm terminologia slavă a părților componente ale plugului, avînd în vedere că pătrunderea acestora în fondul lexical românesc a avut loc într-o epocă mult mai tîrzie decît cea la care ne referim în lucrare.

Ca orice plug antic, *aratrul* geto-dac se încadrează în categoria plugurilor simetrice, de formă triunghiulară, dat fiind grindeiul curbat în partea care se fixează în talpa aratrului[13]. La fel ca în vremurile noastre, forma grindeiului varia în funcție de relieful regiunii unde era folosit. Pe un sol accidentat, grindeiul fixîndu-se direct de jugul animalelor, la fiecare smucitură exista pericolul scoaterii aratrului din brazdă. De aceea, pentru a ușura munca, capătul liber al grindeiului se curba în sus. Basoreliefurile de pe o stelă funerară din sec. I î.e.n., descoperită în Tracia[14], și de pe o aediculă din sec. II—III e.n., păstrată la Muzeul Bruckenthal-Sibiu,

[10] I. Ottescu, *Credințele țăranului român despre cer și stele*, extras din „Analele Academiei Române", seria a II-a, tom. XXIX, Mem. Secț. literare, București, 1907.

[11] La concluzii asemănătoare ajunge și Henri H. Stahl, *Comentarii etnografice la tema Pluguşorului*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 10 (1965), nr. 2, p. 151—159.

[12] Asupra clasificării plugurilor, etnografii au purtat numeroase discuții, pornindu-se de la diferite criterii legate în special de deosebirile de formă, de materialele de fabricație, ba chiar de folosirea sau nu a diferitelor părți componente ale plugului : cuțit, corman, roți etc. Vezi : P. Leser, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, în „Bibl. ethn. Anthropos", Münster, 1931- Marc Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Oslo, 1931 ; André G. Haudri ; court, Mariel Jean—Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955.

[13] Credem că lipsa unui sinonim pentru grindei de altă origine decît cea slavă nu conduce la concluzia inexistenței lui, ci ține mai degrabă de lipsa noastră de informare. Ni s-a relatat că în Maramureș i se spune *patul plugului*, iar în alte părți *oiștea* sau *profapul plugului*.

[14] G. J. Kațarov, *Edin pametniki za zemegialielo vl drevna Trakiia*, în „Izvestia za bilgarskaia arheologhiceski institut", 1938, t. XII, p. 405, fig. 185.

https://biblioteca-digitala.ro

care redau un plug asemănător cu cel de pe monumentul lui Quadratus, mai prost conservat, precum şi cercetările etnografice de teren, ne duc la această concluzie. În regiunile mai puţin accidentate, unde mişcarea animalelor nu era atît de condiţionată de forma reliefului, cea de-a doua curbură a grindeiului putea să dispară, poziţia sa oblică rezolvînd toate dificultăţile. Însă şi într-un caz şi în celălalt, lungimea grindeiului era destul de mare, depăşind trei metri. Lungimile şi formele grindeiului erau de altfel determinate şi de faptul că agricultorii le căutau în pădure, alegînd lemne care aveau în mod natural o formă acceptabilă de grindei. De multe ori grindeiul forma chiar corp comun cu talpa aratrului, toate aceste părţi fiind confecţionate dintr-o singură cracă, de preferinţă de ulm, stejar, fag etc.

Din cercetarea materialelor de teren reiese că un astfel de grindei putea fi potrivit pentru un aratru simplu, cu sau fără „fier-lat", nume ce desemnează încă brăzdarul în multe regiuni ale ţării[15]. Observaţia aceasta, de natură etnografică contemporană, este confirmată în parte de faptul că, în unele depozite de unelte agricole descoperite în cursul săpăturilor arheologice, deşi apar celelalte unelte de fier folosite de geto-daci în muncile agricole, lipsesc piesele de fier ale aratrului, sau în cel mai bun caz se găsesc numai fiarele late.

Cuţitele sau *fiarele lungi*, judecîndu-le din punct de vedere etnografic, presupun fixarea lor într-un grindei mai gros, care dă şi o mare stabilitate aratrului. Se pare că în antichitate cuţitele de plug au fost destul de rare, despre existenţa lor neavînd informaţii decît de la Pliniu[16]. Sîntem înclinaţi să credem că aceste piese aparţineau unui tip de aratru mai evoluat, utilizarea lor presupunînd tehnologic un randament ridicat, în stare să asigure un surplus mare de produse agricole destinat schimbului. De aceea, presupunem că *numai forma cea mai evoluată a aratrului geto-dac a putut avea cuţit şi fier lat.*

Pe marginea acestor constatări tehnologice se mai pot face şi unele observaţii de natură social-economică. Cuţitele şi fiarele late presupun existenţa unor pături de oameni cu destule posibilităţi materiale pentru a şi le putea procura. Aceştia trăiau în cetăţile cele mai mari ale Daciei: Grădiştea Muncelului (rn. Orăştie), Poiana (rn. Tecuci), Cetăţeni (rn. Muscel) etc.

Basoreliefurile antice mai atestă folosirea, în aceste părţi, a aratrului cu un singur corn, element care este caracteristic nu numai regiunilor sudice, ci întregii Europe antice. Astfel de exemplare s-au întîlnit pe teritoriul României pînă la mijlocul secolului nostru.

În privinţa *tălpii aratrului* şi mai cu seamă a *modului de asamblare* a celor trei piese: talpă, corn şi grindeiu, avem puţine indicaţii. De fapt aici stă totuşi cheia reconstituirii tipului de aratru geto-dac.

Basoreliefurile menţionate mai sus ilustrează un tip de aratru cunoscut în literatura de specialitate etnografică, ca „dental greco-roman", în care cele trei elemente ale plugului sînt de sine stătătoare şi se asamblează ca piese distincte. Între grindei şi corn, exista un spaţiu în care agricultorul

[15] În majoritatea cazurilor informatorii îl desemnează simplu: *sapa* sau *fierul plugului*. Pentru a evita confuziile terminologice ce s-ar putea naşte vom folosi în lucrare termenul de *fier lat*.

[16] Pliniu, *Nat. Hist.*, XVIII, 48.

https://biblioteca-digitala.ro

își fixa talpa piciorului pentru a apăsa aratrul în brazdă. Columella îl socotește caracteristic solurilor tari[17], așa cum le găsim și în teritoriul țării noastre sau în podișul prebalcanic. Cercetările noastre au mai putut încă identifica pe teren acest tip de aratru clasic greco-roman, însă în forme modificate. De altfel, la sud de Dunăre, în Bulgaria, acesta s-a folosit curent pînă în sec. al XX-lea[18].

E verosimil deci ca geto-dacii să fi folosit un tip de aratru dental, de factură mediteraneană, pe care l-au modificat în funcție de necesități,

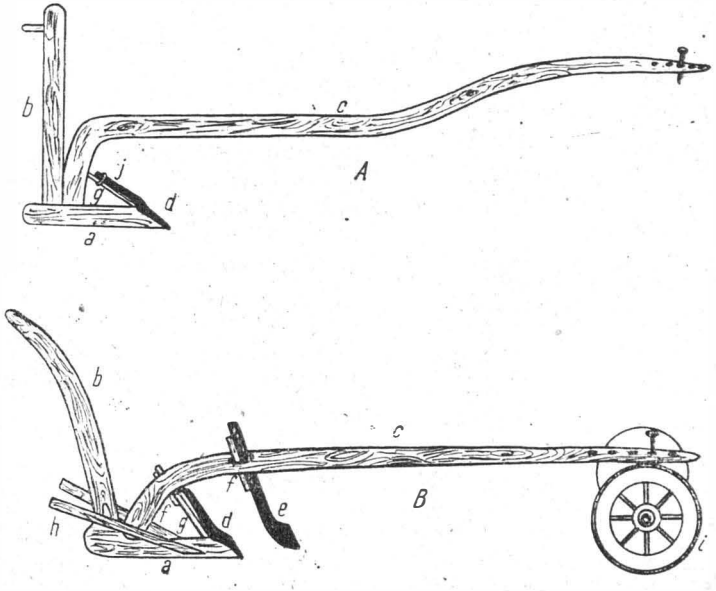


Fig. 1. — A și B — Aratrul geto-dac (reconstituire).

a — talpa sau călcîiul. b—corn. c—grindei. d—fierul lat sau sapa. e—cuțitul sau fierul lung. f—pene de lemn pentru fixatul pieselor lucrătoare. g—piesă din lemn pe care se fixează fierul lat. h—aripi. i—roți. j—manșonul din fier care fixează fierul lat.

cornul fixîndu-se în talpa aratrului, alături de grindeiul curbat, deoarece spațiul dintre cele două piese nu-și găsea nici o utilitate funcțională într-un sol compact, cu multe rădăcini ierboase, ca cel de la nordul Dunării. Plugul de pe aedicula din Muzeul Bruckenthal vine să ne întărească această concluzie. Pentru stabilitatea aratrului în brazdă era suficientă doar apăsarea în partea mai dezvoltată a spatelui tălpii, așa cum se obișnuiește și astăzi (fig. 1 A).

După cum indică unele informații antice[19], care nu vizează în mod special teritoriul carpato-dunărean, dar sînt confirmate la noi de materiale

[17] Columella, *De re rustica*, II, 2.

[18] H. Vakarelski, *op. cit.*; J. Obrelski, *Rolnicturo ludowe wschodniej czesci polwyspu Balkanykiego*, în „Lud Slowianski", tom. I, Krakow, 1929, citat de A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 281, fig. 108—110.

[19] Hesiod, *Munci și zile*, București, Edit. științifică, 1957, versul 426, p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro

etnografice de teren, agricultorul geto-dac a putut rezolva problema asamblării celor trei piese pe cale naturală, cornul şi talpa făcînd corp comun sub forma unui *călcîi*. În multe zone din ţară talpa plugului mai poartă acest nume, deşi are cu totul altă formă [20]. Aratrul devenea mai solid şi eficace în solurile runculuite care necesitau o talpă scurtă şi rezistentă (fig. 1 B). În acest caz avem de-a face cu un alt tip de aratru, numit în literatura franceză de specialitate „manche-sep", tip răspîndit în Peninsula Balcanică, fiind caracteristic şi Europei de sud-vest [21].

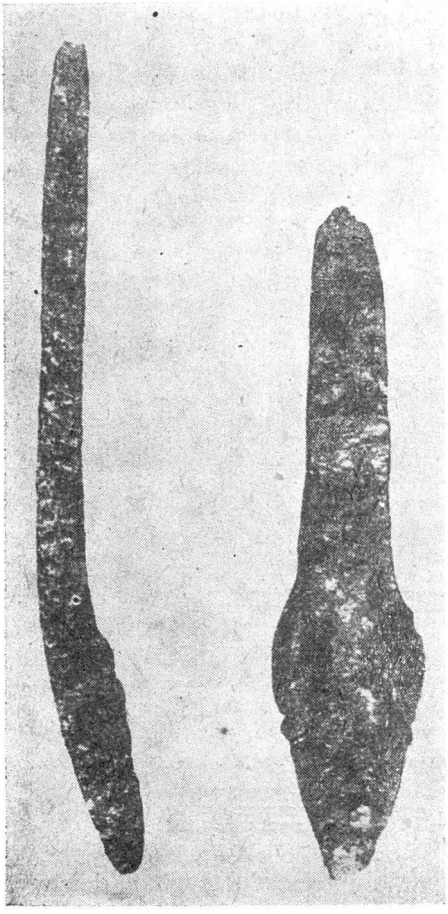


Fig. 2. — Cuţit şi fier lat „dacic" — Poiana, rn. Tecuci.

În linii mari putem afirma că geto-dacii au folosit probabil *două tipuri de aratru mai evoluate*, pe lîngă cele simple de tradiţie veche. Acestea au putut avea *diferite variante în funcţie de materialele avute la dispoziţie, de relieful regiunii şi chiar de inspiraţia celor care le construiau.* Desigur că cercetări viitoare, aprofundînd această problemă, vor găsi informaţii noi cu privire la tipologia aratrului geto-dac.

În sfîrşit, din analiza rostului funcţional al celor două piese lucrătoare, fierul lat şi cuţitul (fig. 2), putem obţine alte indicaţii preţioase pentru reconstituirea aratrului geto-dac. Fierul lat, prin forma lui atît de specifică de bară masivă, aplatizată, a cărei lungime variază între circa 15—37 cm, cu capătul de jos mai dezvoltat, de formă ovoidală, era fixat la extremitatea tălpii. Celălalt capăt se sprijinea şi se prindea, probabil, de o piesă din lemn fixată oblic, printr-un cui sau cu un mic manşon din fier. Însăşi forma lui ne dă aceste indicaţii, partea lui interioară fiind plată, iar cea din afară bombată, devenind proeminentă printr-o nervură mediană ce se măreşte spre capătul triunghiular. Cînd l-au conceput, fierarii geto-daci au ţinut seama de rostul său funcţional de a proteja talpa de uzarea rapidă a lemnului, precum şi de natura solurilor cu ierburi

[20] *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, Bucureşti, Edit. Acad., 1956, vol.. I, harta 22.

[21] Vezi : V. Marinov, *Prinos kîm izuciavaneto na bita i kulturata na turţite i gagauzite v severoiztocina Bilgariia*, Sofia, 1956 ; B. Bratanić, *Obrace sprave u hrvata, oblici, nazivlje, rasirenje*, Publikacije etnološkoga seminara svenčilišta u Zagrebu, 1939, 1, 110 p. ; A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 238—239.

https://biblioteca-digitala.ro

rădăcinoase şi vegetaţie dè pădure defrişată, în care fiarele late se degradau rapid. Forma lor aplatizată şi cu nervură mediană ajuta la tăiatul şi răsturnatul pămîntului, iar împreună cu piesa din lemn de care erau fixate asigurau soliditatea şi mobilitatea aratrului, putîndu-se regla. distanţa dintre talpă şi grindei în funcţie de adîncimea la care trebuia să se are. Lungimea mică a unor exemplare de fiare late descoperite în Moldova (la Văleni — rn. Roman, Mastacăn şi Bîtca Doamnei — rn. Piatra-Neamţ) pare a indica fixarea acestora doar pe capătul cioplit al tălpii aratrului, fără a mai necesita sprijinul piesei de lemn.

Probabil că această formă a fierului lat „dacic" a transpus, într-o manieră proprie geto-dacilor, un tip mai vechi de brăzdar din lemn. Se prea poate chiar ca piesa din lemn ce susţinea fierul lat să fi jucat la origine şi rolul brăzdarului şi sub această formă să mai fi funcţionat încă în Dacia. Unii cercetători străini şi-au pus chiar întrebarea dacă nu cumva această piesă, ce se mai găseşte pe unele exemplare de pluguri din zona mediteraneană, este urmaşa brăzdarului de lemn în formă de băţ [22].

Despre brăzdarul din fier în formă de băţ, ţeapă sau lance, avem şi informaţii scrise antice. Este menţionat de Pliniu pentru regiuni din Galia şi Raeţia [23], iar o stelă funerară elenistică din Anatolia ni-l reprezintă funcţionînd în sec. III—II î.e.n.

Cercetările etnografice contemporane au identificat această categorie de brăzdare în care se încadrează şi fierul lat „dacic" pe o vastă zonă ce se întinde din Spania, Franţa, Elveţia, Boemia, Ungaria, Bulgaria, Macedonia, pînă în Afganistan, India, Malaezia şi Indonezia, fixate pe tipuri diferite de plug şi realizate din fier sau lemn [24]. Specialiştii îl consideră preroman, înclinînd spre originea sa indoeuropeană.

Cuţitul aratrului era fixat pe grindei, înaintea fierului lat, într-o poziţie probabil identică cu cea care este cunoscută astăzi, ajutînd la tăiatul pămîntului, dînd direcţia brazdei şi uşurînd munca animalelor.

În ceea ce priveşte *cormanul*, în forma în care îl cunoaştem astăzi, de unealtă pentru răsturnarea brazdelor, este specific abia epocii feudale şi deci geto-dacii nu l-au putut cunoaşte. Scriitorii antici menţionează existenţa doar a două *aripioare* subţiri de lemn ataşate de o parte şi de alta a tălpii unor aratruri folosite în solurile umede şi compacte [25]. Impuse de necesităţi tehnologice de producţie, ele aveau rolul de a întări şi dirija talpa, lărgind brazda, aruncînd pămîntul şi acoperind seminţele. Etnografic, întîlnim aceste reminiscenţe arhaice de obicei pe tipurile de plug „manche-sep" din Spania, Portugalia, coasta atlantică a Africii, Sicilia, Bulgaria şi sub o formă modificată în Iugoslavia şi Grecia [26]. Probabil că unele aratruri geto-dace le-au folosit; cercetările noastre de teren le-au mai identificat în zona Vîlcea (fig. 3).

Credem că pentru o uşoară manevrare a aratrului, în special a tipului celui mai evoluat, geto-dacii au folosit carul de plug cu două roţi. Lăsînd la o parte atestările antice cu privire la întrebuinţarea carului la

---

[22] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 258, fig. 99.

[23] Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 18.

[24] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 83, 85, 309, 315.

[25] Varron, *Res rusticae*, I, 29; Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 20.

[26] A. G. Haudricourt, *op. cit.*, p. 138—140, 239.

https://biblioteca-digitala.ro

plug în Europa încă din epoca bronzului [27], am putut observa, din cercetarea materialelor etnografice contemporane, că acesta este caracteristic în special plugurilor care folosesc cuțitul, avînd un dublu rol : de a asigura o cît mai mare stabilitate plugului, necesară cuțitului pentru a trasa brazda, și de a ușura manevrarea și mobilitatea întregului plug.

Din cele afirmate mai sus reiese că, în sec. II—I î.e.n., societatea geto-dacă atinsese un nivel superior în dezvoltarea sa, astfel încît, cu

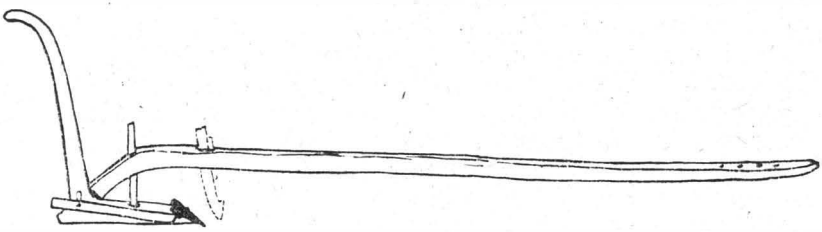


Fig. 3. — Plug arhaic de lemn — zona Vîlcea (colecția Muzeului raional Rm. Vîlcea).

toate că se afla într-o zonă de interferență a influențelor venite din sudul mediteranean și Europa centrală și într-o perioadă în care influența romană cunoștea o mare extensiune în spațiu, prin transformarea multor regiuni în provincii romane, *geto-dacii și-au creat un aratru pe măsura posibilităților și necesităților izvorîte din natura regiunii în care trăiau, preluînd într-o manieră proprie cele mai avansate realizări tehnice ale vremii.* Acest lucru se observă în toate domeniile vieții lor materiale. De fapt, analiza tipului de aratru geto-dac nu se poate face decît numai în contextul dezvoltării generale a meșteșugurilor la geto-daci. El dovedește progrese tehnologice serioase atît în domeniul prelucrării metalelor, cît și în cel al prelucrării lemnului, în dulgherit, rotărit și în tehnica construcțiilor. Materiale bogate și variate, găsite în cursul săpăturilor arheologice, ilustrează din plin aceste constatări.

În concluzie, putem afirma că geto-dacii vor fi folosit o serie de aratruri, de la cele mai simple, din lemn și de tradiție din epoca bronzului, pînă la forme evoluate. Acestea variau în funcție de sol, relief și posibilități materiale, unele fiind mai simple, doar cu un fier lat, altele mai complicate, cu un fier lat și ascuțit, manevrate ușor cu ajutorul a două roți ; toate foloseau forța de tracțiune a vitelor cornute. Apariția acestui ultim tip de aratru presupune un înalt nivel de dezvoltare al societății care l-a conceput și folosit, perioadă ce coincide, pe plan politic, cu înfiripparea și afirmarea statului sclavagist începător geto-dac.

---

[27] Vezi gravurile rupestre din epoca bronzului sau începutul epocii fierului descoperite în Suedia în Bohuslän ; Pliniu, *op. cit.*, XVIII, 18, vorbește de *planarati* cu două roți mici, în același capitol în care descrie și cuțitul.

https://biblioteca-digitala.ro

COMMENTAIRES ETHNOGRAPHIQUES À L'ARCHÉOLOGIE DE LA CHARRUE

Cet ouvrage se propose de reconstituer la charrue employée par les Géto-Daces, population autochtone antique, aïeux des Roumains d'aujourd'hui. La reconstitution de l'*aratru*, instrument employé par les Géto-Daces pour labourer la terre, est difficile, parce qu'il a disparu pendant les premiers siècles de notre ère, après la conquête de la Dacie par les Romains. On n'a retrouvé que les couteaux et les socs en fer, qui attestent un type d'araire très évolué pour ce temps.

La reconstitution a été effectuée à partir du matériel archéologique, mais en tenant compte de la charrue simple d'aujourd'hui dont la forme dérive de l'araire. L'auteur résout le problème très controversé de l'assemblage des deux pièces travailleuses en fer. Ses observations sur la forme spécifique du soc, qui s'encadre dans la catégorie du type « à reille », ainsi que l'étude comparative des pièces provenant d'autres pays qui emploient des socs pareils, permettent à l'auteur de conclure à l'origine préromane, indoeuropéenne de ce type.

Les Géto-Daces auraient employé toute une série d'araires en commençant par les plus simples, datant de l'époque du bronze, jusqu'à des formes évoluées. Parmi les types évolués, il a été possible d'en reconstituer deux : l'un « dental », à influence gréco-romaine et l'autre à « manchesep » selon la classification d'A.G. Haudricourt. Ces types différaient en raison du sol, du relief et des possibilités matérielles. Ils étaient facilement manœuvrés à l'aide de deux roues et ils étaient tirés par des bœufs. L'araire dace s'encadre dans la catégorie des charrues symétriques, triangulaires. La société qui avait conçu et employé de tels araires était arrivée à un niveau élevé de développement, correspondant du point de vue politique, à la formation et l'affirmation de l'Etat esclavagiste géto-dace.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SECHEI MACHEDON — POVESTITOR DIN BRANIŞTEA

DOINA T. NEGULESCU

Urcînd valea Someşului Mare, la aproape 80 km de Cluj, este situată comuna Braniştea, raionul Dej.

La începutul anului 1961, împreună cu întreg colectivul de cercetători de la Institutul de etnografie şi folclor din Cluj am făcut primele investigaţii menite să scoată la iveală diversele aspecte ale vieţii spirituale a satului. Am revenit la Braniştea, pentru culegeri propriu-zise, în toamna aceluiaşi an şi în anul următor, perioadă în care s-au făcut înregistrări de proză populară de la opt povestitori.

Între cei mai buni povestitori s-a remarcat Sechei Machedon sau, după poreclă, Machedon a lui Manu, originar din Braniştea. În vîrstă de 64 de ani, Machedon face parte din marea familie a Secheilor, talentaţi multilateral şi care în indexul informatorilor noştri s-au bucurat de o mare frecvenţă. Se trage dintr-o familie de ţărani săraci, dar reuşeşte totuşi să înveţe carte şi face cinci clase primare. De atunci îndrăgeşte cartea şi cititul. E silit însă, asemeni majorităţii copiilor săraci din acest sat, să intre slugă. Această perioadă marchează prima etapă a cunoaşterii de poveşti şi a povestitului. Concentrat apoi la Sighet şi la Satu-Mare, vine în contact cu oameni cărora le povesteşte şi care la rîndul lor îi povestesc. Informatorul afirmă însă că poveştile care i-au rămas întipărite în minte sînt cele învăţate în copilărie.

Luînd parte la al doilea război mondial, ajunge pînă în Polonia şi Ungaria. Revenit în ţară, călătoriile lui se mărginesc la împrejurimile apropiate: Dej, Gherla, Cluj.

Sechei Machedon a ascultat poveşti acasă, în familie şi în satul lui natal. La întrebările noastre de unde a auzit basmul şi cînd, răspunsul cel mai frecvent era: „d'i la moşu, de cînd am foz copk'il mn'ic"[1]. Sau: „d'i la mama, care îl ştie d'i la moşu"[2]. Alteori cu precizarea timpului cînd a învăţat-o: „de la mama; eram de vo nouă ani"[3]; sau de la rude: „d'e la

[1] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 563 b — 564 a; culeg.: Ovidiu Bîrlea — Doina Negulescu, în 11 februarie 1962; tr.: Doina Negulescu.

[2] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 571 b — 572 a; culeg. O.B. — D.N., în 12 februarie 1962; tr.: D.N.

[3] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 562 a; culeg.: O.B. — D.N., în 11 februarie 1962; tr.: D.N

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 223–230, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

on unk'i a mn'eu, Sek'ei Todor a lui Irimie, cînd avem opt, nouă an'i"[4].

Informatorul își amintește că în anii copilăriei unul dintre cei mai buni povestitori ai satului era Gușat Dănilă. Auzite direct sau prin mama lui care la rîndu-i le învață de la Dănilă, poveștile din această perioadă sînt de cea mai autentică factură fantastică.

Constatăm deci că la Sechei Machedon inspirația din tradiția orală vie este foarte puternică, putem spune chiar exclusivă. Afirmația informatorului că îi place să citească „dar nu povești"[5] am primit-o totuși cu oarecare rezervă. Bănuim că nu ne-a comunicat izvoarele scrise — chiar dacă le-a folosit —, deoarece se temea să nu-și diminueze renumele de creator prin indicarea surselor. Posibilitatea noastră de a face o distincție între ceea ce dobîndise pe cale orală din tradiție și ceea ce dobîndise prin citit a fost limitată de faptul că informatorul nostru, făcînd parte din categoria bunilor povestitori, reda și interpreta faptele printr-o prismă cu totul personală, vădind o puternică aptitudine creatoare. Potrivit acestei calități, basmul lui Sechei Machedon este, pe de o parte, o îmbinare de real cu fantastic, narațiunea fiind, pe de altă parte, impregnată de trăiri proprii care oglindesc punctul de vedere și etica lui de viață.

O problemă interesantă ni s-a părut a fi aceea a veracității și verosimilității faptelor narate. Știm că, în această privință, părerile informatorilor variază în raport cu formarea și experiența lor. Vom reproduce cîteva opinii ilustrative, care vor pune în lumină mentalitatea informatorului nostru. La basmele fantastice răspunsul primit pentru fiecare în parte era : „S-o întîmplat d'e mult" sau „foarte d'e mult". Alteori informatorul precizează chiar și perioada cînd s-au petrecut aceste fapte : „Amu-s păst'e 200 d'e an'i de-atuncea"[6]. Credința lui nestrămutată în existența tuturor acelor personaje care-i populează poveștile, în faptele lor năstrușnice, nu face decît să-l situeze pe povestitor în acea categorie a informatorilor cu o mentalitate mai arhaică și care cred că toate cele povestite s-au întîmplat, fără îndoială, într-un trecut îndepărtat.

Cît privește snoava, Machedon își exprimă aceeași convingere, aducînd în plus o localizare precisă a faptelor : „s-o petrecut pe la moșu, pe la Căianu Mare"[7].

„Atari păreri nu trebuie să surprindă dacă se ține seamă și de credințele în existența unor ființe fantastice care apar în basme... De pildă, despre zîne și uriași se crede că au existat în vechime, pe cînd balaurii, după părerea unora, există și azi și aduc grindina, după cum în unele regiuni se crede în existența omului de pădure, a mumei pădurii — sau a fetei pădurii —, ca să nu mai amintim de credința în existența diavolului, a strigoilor etc., credințe bine consolidate în trecut cînd masele exploatate și analfabete erau lăsate pradă obscurantismului, dar care dispar astăzi treptat, o dată cu răspîndirea culturii"[8].

---

[4] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 576 b ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[5] Arh. I.E.F. Cluj, fișa inf. 108 ; culeg. : D.N., în 12 februarie 1962.

[6] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 581 g — 582 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[7] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 582 b — 583 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[8] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", tom. 1. 1956, nr. 1—2, p. 118—119.

https://biblioteca-digitala.ro

Mărturiile informatorului despre povestit ne-au dus la constatarea că anotimpul clasic al povestitului este iarna. Auditoriul pestriț — femei, bărbați și copii — găsește deopotrivă în povestit un prilej de visare și delectare.

Ocaziile în care se spun povești sînt variate. Părerea că povestitul se leagă de copilărie este infirmată de informator, care ne spune că povestește într-adevăr în familie, dar nu pentru cei mici în special.

În funcție de prilejul în care se povestește, povestea are rosturi diferite. La desfăcutul porumbului sau la alesul merelor, povestea ușurează munca și alungă somnul. La moară așteptatul e mai ușor deoarece „cu povest'ea treče vremea mai repede". Alteori povestea are — pur și simplu — rostul de a-i desfăta pe ascultători. La Machedon am întîlnit și povești cu un pronunțat caracter educativ-moralizator.

Considerat un bun povestitor, Sechei Machedon posedă un repertoriu destul de restrîns : 15 piese de proză populară (un basm cu animale, nouă basme fantastice, două basme nuvelistice și trei snoave). Acest număr de povești — relativ restrîns — i-a fost de ajuns lui Machedon de a le povesti mereu, pentru jumătate din viață. Cum se explică acest lucru? Pe de o parte prin schimbarea auditoriului; pe de altă parte prin posibilitățile de intervenție pe care le are povestitorul în cazul basmului fantastic, de a reînnoi mereu cu noi episoade desfășurarea evenimentelor, ceea ce implică o permanentă primenire a conținutului. La Sechei Machedon înregistrarea aceluiași basm de două ori reprezintă două variante care vădesc o deosebită capacitate creatoare. Informatorul este uneori conștient de acest lucru și la cererea noastră de a ne repeta un basm, chiar la intervale mai lungi, își lua îngăduința de a se „gîndi". Rodul gîndirii lui era o nouă variantă. Aceasta nu prejudicia cu nimic forma închegată, înlănțuirea firească a episoadelor, amploarea desfășurării lor.

În cele ce urmează vom face o trecere în revistă a repertoriului lui Sechei Machedon. Prezentarea respectă ordinea firească — pe specii —, iar în cadrul acestora ordinea catalogului Aarne-Thompson.

BASM CU ANIMALE

1. *Cu un împărat* (A. Th. 151)[9]

Acesta a fost singurul basm cu animale povestit de informatorul nostru. În basmul lui Machedon apare însă și motivul împăratului cu fata frumoasă, ursul de 90 de ani și feciorul morarului. Corespunzător acestei adăugiri se modifică și deznodămîntul, în sensul biruinței feciorului de morar asupra vicleniei animalelor.

[9] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 562 b — 563 a; culeg.: O.B. — D.N., în 11 februarie 1962; tr.: D.N.

https://biblioteca-digitala.ro

BASME FANTASTICE

1. *Povestea cu Sfarmă-Piatră și Strîmbă-Lemne* (A. Th. 301 B)[10]

Trebuie să menționăm de la început că, în relatarea lui Sechei Machedon, Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne și Cicicot cu barba de-un cot nu sînt frații de cruce ai lui Făt-Frumos sau ai altui personaj de acest gen, așa cum apar ei în variantele cunoscute pînă acum, relație frecventă în basmele universale, ci leagă frăție de cruce între ei pentru a putea pătrunde în lumea albă. În felul acesta ei devin eroii principali ai acțiunii. Din această pricină basmul pare, la un moment dat, trunchiat. Omiterea eroului principal — Făt-Frumos — este înlocuită prin individualizarea lui Sfarmă-Piatră, celelalte două personaje, Strîmbă-Lemne și Cicicot cu barba de-un cot, constituind din acest moment forțele negative. Cu toate acestea, conținutul și desfășurarea episoadelor nu sînt prejudiciate cu nimic. Chiar în ipoteza că basmul a fost recreat, atît conținutul cît și forma sînt închegate într-un tot unitar. Deznodămîntul are o puternică notă moralizatoare: „Aș-e-i făcer-ea d'e bin'e; če că fă bin'e și aș't'eaptă răŭ"[11]. Informatorul s-a declarat întru totul de acord cu acest deznodămînt. Modul propriu de înlănțuire a faptelor a dus, implicit, la un mod propriu de rezolvare a conflictelor, ceea ce dovedește încă o dată personalitatea povestitorului, felul propriu de a relata și interpreta.

2. *Măghiran Vasilie* (A. Th. 327 B*)[12]

Basmul povestit de Sechei Machedon, sub această denumire, l-am mai întîlnit în Braniștea la povestitorul bilingv Pop Emanuel, povestit în românește și ungurește sub denumirea de „Petrea Pipăruș-ului".

Caracteristic în basmul lui Sechei Machedon este finalul. Relatarea ia sfîrșit cu episodul omorîrii zmeilor și al plecării acasă a celor patru frați cu sora lor. Este omis motivul trădării eroului de către frații săi. La întrebările noastre asupra acestui motiv, informatorul ne-a răspuns că „asta-i la altă poveste". Povestea a învățat-o încă în copilărie „de la on unki a meu, Sekei Todor a lui Irimie, cînd avem opt-nouă ani"[13].

Maniera în care informatorul relatează faptele dovedește o puternică personalitate. Deși basmul cu Pipăruș Petru are o largă circulație, varianta întîlnită la Machedon prezintă o notă aparte, atît prin narare cît și prin forma care o îmbracă.

3. *Povestea cu Cenușotcă* (A. Th. 530)[14]

Singura variantă întîlnită în sat este a lui Machedon. Nararea faptelor urmează schema clasică a basmelor cu Cenușotcă.

Nota deosebitoare a basmului lui Machedon o constituie faptul că informatorul contaminează două elemente diferite în variantele întîlnite pînă acum: bocancul lui Cenușotcă înlocuiește pantoful gingaș al Cenu-

[10] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 570 a — 571 a; culeg.: O.B. — D.N., în 12 februarie 1962; tr.: D.N.

[11] Vezi nota 10.

[12] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 476 b; culeg.: D.N., în 29 martie 1961; tr.: D. N.

[13] Vezi nota 4.

[14] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro

şeresei, iar saltul peste turn nu se soldează cu luarea cununii, aşa cum se întîmplă în celelalte variante ardelene (a lui Mera de exemplu), ci cu hazlia agăţare a bocancului în vîrful turnului.

Machedon ştie basmul de cînd era copil, îl auzise „d'i la mama care îl ştie d'e la moşu"[15]. Menţionează că deşi l-a spus prin şezători, „pe la desfăcat" (desfăcutul porumbului), nu l-a învăţat nimeni. Faptul a fost atestat în chestionarea celorlalţi povestitori care, într-adevăr, nu îl ştiu.

4. *Povestea cu doi fraţi* (A.Th. 613)[16]

Varianta lui Machedon îmbină şi de data aceasta două părţi bine distincte : prima parte în care se relatează, prin contrast, istoria celor doi fraţi — sărac şi bogat — şi partea a doua în care informatorul dă frîu liber imaginaţiei, ducîndu-se prin împărăţia lui Verde Împărat şi a zmeilor. Episodul final ne readuce la realitate şi are un puternic ton moralizator : fratele bogat pizmaş merge să cîştige şi el aur, dar e pedepsit.

Îmbinarea desăvîrşită a celor două părţi, succesiunea firească a întîmplărilor — pe de o parte reale, pe de alta fantastice — pun în lumină talentul creator al acestui povestitor şi măiestria lui de a povesti.

5. *Povestea cu trei copii* (A. Th. 653)[17]

Basmul lui Machedon reprezintă o înmănuchere de motive cu note deosebite : începutul, omul sărac nevoit să-şi trimită copiii să intre slugi, are o puternică notă socială.

Cu peripeţiile celui mai mic fecior, informatorul ne introduce în lumea fantasticului. Deznodămîntul este stereotip : întoarcerea flăcăului înavuţit la părinţi.

La Machedon însă forţele negative, reprezentate prin tîlhari, scapă nepedepsite. Informatorul îşi concentrează atenţia asupra eroului principal, redînd cu lux de amănunte faptele săvîrşite de acesta.

6. *Povestea cu trei fete şi cu un fecior de împărat* (A. Th. 707)[18]

De tipul basmului „Înşiră-te mărgărite", varianta culeasă de la Machedon reprezintă tipul clasic al basmului despre copiii cu părul de aur. Acest basm este unul dintre cele mai îndrăgite de către informator. L-a auzit pentru prima dată în copilărie, de la mama lui care îl ştia de la bunic. L-a povestit prin şezători, dar nu ştie dacă l-au învăţat şi alţii, invocînd faptul că este prea lung. Este însă convins de veracitatea celor povestite. În timpul relatării informatorul era atît de impresionat de suferinţele îndurate de împărăteasă şi copii, încît pe chipul lui se citea o adîncă mîhnire. Această confundare cu propriile-i personaje constituie o trăsătură specifică povestitorului şi felului lui de a povesti.

---

[15] Vezi nota 2.

[16] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 478 a ; culeg. : D.N., în 30 martie 1961 ; tr. D.N.

[17] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 584 b — 585 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 16 februarie 1962 ; tr. : D.N.

[18] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 564 b — 565 a ; culeg. : O.B. — D.N., în 11 februarie 1962 ; tr. : D.N.

https://biblioteca-digitala.ro

7. *Povestea cu popa* (A. Th. 761 + 831)[19]

Făcînd parte din ciclul poveştilor cu cuprins moral, povestea lui Sechei Machedon îmbină elemente de legendă (întîlnirea popii cu Dumnezeu şi Sf. Petru) cu elemente realiste (omul sărac nu are ce mînca, pe cînd popa e sătul de prescuri).

În cuprins intervin apoi elemente hazlii (popa e prefăcut în măgar) care dau o coloratură plină de umor poveştii, iar toate la un loc alcătuiesc acel conţinut moralizator menit a demonstra că nemulţumirea şi lăcomia sînt întotdeauna pedepsite.

8. *Povestea unui om sărac* (A. Th. 1046)[20]

Varianta lui Sechei Machedon constituie o paralelă fidelă a poveştii „Dracul păcălit" şi a basmului „Bătrînul cu 12 feciori" povestit de Ilona Sînziana din Boşorod-Haţeg.

Acţiunea, gradarea şi concentrarea elementelor sînt aceleaşi. Personajul central este tot atît de bine individualizat. Informatorul face însă o substituire: în locul dracilor apar zmeii (ca la Ilona Sînziana). Caracterele lor sînt aceleaşi, iar episoadele urmează aceeaşi înlănţuire. De aici şi lungimea poveştii.

Stilul narativ şi dialogul fac ca varianta lui Machedon să fie spumoasă, plină de spontaneitate şi vioiciune.

9. *Povestea cu dracul* (A. Th. 1046)[21]

Variantă a basmului de mai sus, dar fără cauza originală (sărăcia omului din pricina căreia pleacă în lume să cîştige bani), „Povestea cu dracu" are menirea de a pune în lumină isteţimea personajului principal şi prostia dracilor. Mult mai restrînsă ca dimensiuni decît prima, această variantă aduce cîteva episoade noi (scoaterea scării şi a carului din casă, dregerea morii dracilor), care duc însă la acelaşi deznodămînt: păcălirea dracilor şi înavuţirea omului sărac.

BASME NUVELISTICE

1. *Cu doi oameni* (A. Th. 931)[22]

Cunoscuta legendă a lui Oedip şi Iocastei, ale cărei motive circulă fie unite, fie separat, o regăsim şi în tematica repertoriului lui Sechei Machedon. Motivul copilului ursit să se căsătorească cu mama sa apare în povestea lui Machedon contaminat cu cel al ispăşirii păcatului prin închiderea în chilie timp de 40 de ani în post şi rugăciuni.

---

[19] Vezi nota 6.

[20] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 565 b — 567 a; culeg.: O.B. — D.N., în 11 februarie 1962; tr.: D.N.

[21] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 477 a; culeg.: D.N., în 30 martie 1961; tr.: D.N.

[22] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro

2. *Păţania şi întîmplarea unei fete* (A. Th. 956)[23]

În relatarea lui Machedon basmul este bogat în episoade, eroina basmului săvîrşind o serie de fapte care trec în domeniul aventurii pline de curaj. Chiar de la început informatorul ne introduce în atmosfera încărcată de tensiune a poveştii; fata cea curajoasă merge să taie degetul spînzuratului. Încordarea continuă pînă la punctul final al deznodămîntului: căsătoria fetei cu ultimul hoţ care scăpase neucis de ea.

După cele douăsprezece poveşti prezentate pînă acum, vom scoate în evidenţă cîteva caracteristici ale snoavei la Sechei Machedon.

În repertoriul general, snoava ocupă un loc foarte restrîns. Cu ocazia primei înregistrări făcute în 1961 Machedon ne-a povestit o singură snoavă: „Povestea cu ţiganul, cu capra şi cu balmoşul"[24], unde, de fapt, informatorul a contaminat două snoave: pe de o parte ţiganul cu capra (A. Th. 1240), pe de altă parte ţiganul cu balmoşul (A. Th. 1687, cf. tip 1240). Revenind după un an, în relatarea din 1962 „Cu ţiganul şi cu balmoşul"[25] Machedon omite prima parte — cu capra — şi ne povesteşte mult mai amplu, cu introducerea unor episoade, povestea despre ţigan şi balmoş. Tot de atunci datează şi cea de-a treia snoavă povestită de el: „Cu ţiganu"[26]. Şi de data aceasta Machedon cumulează elemente din alte trei snoave diferite. Începutul constă din întîlnirea ţiganului cu frigul, căldura şi vîntul (A. Th. 1298). Informatorul trece apoi la relatarea întîmplării ţiganului cu capra (A. Th. 1240), apoi la un episod de tipul Păcală şi în cele din urmă la întîmplarea ţiganului cu boierul (A. Th. 1430) (pe cînd ţiganul venea de la stînă cu un ciubăr de lapte pe cap, se aplecă pentru a-l saluta pe boier).

Ne explicăm aceste alăturări de motive prin faptul că la Sechei Machedon snoava nu face parte din repertoriul lui permanent, iar piesele respective îi vin în minte numai cînd şi cînd. Informatorul nu obişnuieşte să le povestească şi numai ocazia sau o asociere oarecare le poate aduce la suprafaţă. Machedon — povestitor de basme prin excelenţă — nu este întotdeauna mulţumit de dimensiunea scurtă pe care i-o oferă snoava, fapt care îl determină la cumularea mai multor motive din piese deosebite. Trecerea firească, pe care o face de la una la alta, vădeşte talentul lui de creator.

Înainte de a începe povestea, Machedon se aşază bine pe scaun. Microfonul la început îl impresionează. De aici, o concentrare puternică şi totodată teama de a nu greşi. Datorită acestui fapt, începutul basmelor lui se resimte de oarecare timiditate. Nu se pierde însă cu firea. Naraţiunea îl fură repede şi începe să povestească, privind ţintă la acel dintre ascultători care i se pare mai atent, dîndu-i toată importanţa.

Povesteşte cu multe amănunte şi într-un autentic limbaj ardelenesc. Temperament potolit, are un glas blajin, cu variaţii de tonalitate. Modu-

---

[23] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 563 b — 564 a; culeg.: O.B. — D.N., în februarie 1962; tr.: D.N.

[24] Vezi nota 21.

[25] Vezi nota 7.

[26] Arh. I.E.F. Cluj, mg. 583 b — 584 a; culeg.: O.B. — D.N., în februarie 1962; tr.: D.N.

https://biblioteca-digitala.ro

larea glasului urmează desfăşurarea episodului. Informatorul trăieşte stările sufleteşti ale eroilor, participă la încercările grele prin care trec aceştia, fapt care îl determină să-şi presare povestirea cu exclamaţii „bine", „nǫ bine!" „Fǫrt'e bin'e, minunat!"[27]. Povestirea sa este însoţită de gesturi care au menirea de a sublinia faptele şi caracterele. În funcţie de conţinutul povestirii şi de structura personajelor, Machedon este grav sau mucalit. Glasul ia tonuri variate, mai ridicate sau mai scăzute. În cazul snoavelor, humorul povestirii îi provoacă şi lui rîsul. Basmul fantastic îi oferă cîmp prielnic pentru a admira, comenta şi broda, într-un stil expresiv specific lui, faptele personajelor.

În Braniştea Sechei Machedon se bucură de un binemeritat renume. Cei care îi solicită şi îi ascultă poveştile îl preţuiesc pentru darul pe care Machedon îl împărtăşeşte tuturor. Nelipsită din mijlocul ascultătorilor, soţia lui este prima care îl admiră şi îl apreciază: „Če deşt'ept, če fain spun'e..."[28]. Aprecierile de genul acesta s-au repetat de mai multe ori şi în mijlocul auditoriului, fapt care denotă stima acestuia pentru povestitor.

[27] Vezi nota 12.
[28] Vezi nota 12.

https://biblioteca-digitala.ro

O VARIANTĂ EXTERNĂ NECUNOSCUTĂ A „MIORIȚEI"

SAVA IANCOVICI

În monografia sa asupra *Mioriței*, publicată în 1964 o dată cu cele 930 de variante și fragmente cunoscute ale acestei balade populare, Adrian Fochi arată că fenomenul de evoluție locală a baladei în zona Timocului din R. S. F. Iugoslavia, „cercetat pe un număr mai mare de documente decît ne-au stat nouă la dispoziție, ar putea lumina o epocă destul de obscură din viața baladei"[1].

Să precizăm că în monografie este vorba de texte culese din ținutul Crainei, situat lîngă Dunăre în nord-estul R. S. F. Iugoslavia. Acest ținut constituie însă doar o parte a întregii zone sud-dunărene la care se face referirea în legătură cu cercetarea folclorică.

O variantă nouă a *Mioriței* găsim în ținutul Tîrna Reca, situat mult mai departe în sud, în adîncul zonei amintite, unde influența de dincoace de Dunăre pătrunde extrem de puțin.

Numărul variantelor cunoscute pînă acum din ținutul Craina se reduce la cinci. Acestea au fost culese însă din localități situate chiar pe malul sudic al Dunării: Brza Palanca, Rîtcova și Sîrbovlaș. Influența din nordul Dunării, adică din Oltenia, se exercită și s-a exercitat totdeauna destul de ușor în aceste localități atît de apropiate de hotarul dintre cele două țări. Excepție face, sub raportul distanței, localitatea Alexandrovaț, mai în interiorul zonei și care atinge totodată granița cu regiunea Vidinului, din Bulgária, de unde nu s-a făcut nici o culegere de acest fel. Poate că tocmai de aceea varianta din Aleksandrovaț se prezintă, după cum definește A. Fochi, ca „exemplarul cel mai reușit al întregii zone și o ridică la rangul de prototip al baladei *Miorița*" din regiunea respectivă.

Întrucît fenomenul folcloric, în grai românesc, are în sudul Dunării o zonă de manifestare mult mai întinsă decît aceea care a putut fi cercetată în trecut, descoperirea unor variante noi este oricînd posibilă.

Acest fapt se confirmă prin varianta nouă a baladei *Miorița*, culeasă în toamna anului 1964, care se cîntă departe în sud, chiar la limita

---

[1] Adrian Fochi, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Edit. Acad., București, 1964, p. 473.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 231–237 București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

zonei unde se vorbeşte graiul românesc (valah) în R. S. F. Iugoslavia, anume în localitatea Lubniţa şi în cele apropiate de ea. Această variantă, realizată prin miloace artistice locale, prezintă cîteva aspecte foarte interesante. Pe lîngă o serie de elemente comune cu ale celorlalte variante culese de pe lîngă malul drept al Dunării, varianta de faţă are cîteva versuri caracteristice care lipsesc în celelalte variante locale, mai apropiate din punct de vedere geografic, dar se regăsesc în anumite variante din nordul Dunării.

Limba variantei noi a baladei este locală, presărată cu unele expresii specifice, pronunţată cu înmuierea totală a consoanelor în faţa vocalelor deschise, ca în Banat[2]. Cîteva expresii sînt unice („zăvîrnit de soare", „sare din tecşilă"), după cum şi unele formulări din ea constituie o creaţie originală.

Cunoscătorul acestei variante a baladei, lăutarul Iancu Trailovici, pe care am avut prilejul să-l ascult, are un repertoriu destul de bogat de cîntece bătrîneşti şi locale. El nu citeşte româneşte şi nu a fost influenţat de folclorul scris; şi mai puţin a putut fi influenţat de vreo variantă publicată a *Mioriţei*, pur şi simplu pentru faptul că acolo nu au circulat şi nu circulă cărţi româneşti, nu se cunoaşte scrisul românesc. Lăutarul Iancu şi-a moştenit repertoriul de cîntece vechi româneşti de la alţi lăutari din partea locului.

Balada pe care o ştie el se caracterizează prin aceea că reduce la minimum repetarea versurilor şi ca atare prezintă un text concentrat, eliptic, acesta cuprinzînd totuşi ideile principale ale variantelor dezvoltate, cu excepţia, după cum vom vedea, a ideii „testamentului". În general, elementele componente ale baladei prezente aici sînt dintre acelea care apar şi într-un număr mai mic de alte variante, de obicei cu o circulaţie mai restrînsă.

Astfel, locul dramei mioritice este plasat „pe-al ce crac de munte", adică la fel ca într-o altă variantă de peste Dunăre[3] şi ca în unele variante oltenești[4]. Acest fel de exprimare se încadrează în formula mai veche de circulaţie mai largă care are la bază ideea de munte, ca în Transilvania şi Oltenia, şi nu ideea de „plai" — cuvînt de altfel necunoscut în graiul local din sudul Dunării.

În continuare, la descrierea locului dramei, inovatorul popular a dat o formulă originală:

Sînt poteci făcute,
turme de oi multe,
multe şi mărunte...

Numărul oilor ce constituie averea ciobanului, foarte rar indicat în variantele cunoscute pînă acum ale *Mioriţei*[5], aici este fixat la proporţiile locale reale: „piste două sute" — nefiind acolo niciodată cunoscute

---

[2] Un grai foarte asemănător cu acela unde se cîntă varianta de faţă se găseşte bunăoară în *Păcurar străin* din Ţara Zarandului (vezi: *Mioriţa. Balade populare româneşti*, Edit. pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 45—47).

[3] „Pe-aia-i craci de munte" (A. Fochi, *op. cit.*, p. 980).

[4] „Pe un crac de munte" sau „Pe-al picior de munte" (*ibidem*, p. 733—734).

[5] „Trii suti di oi, trii suti di berbeci" — în Moldova (*ibidem*, p. 808), „V' o nouăsprezăce sute..." — în Transilvania (*ibidem*, p. 692).

https://biblioteca-digitala.ro

turme de mii și nici de „cîteva sute" de oi. Dar un număr de 200 de oi constituia acolo o avere considerabilă.

Pe acele meleaguri transhumanța are proporții cu totul reduse, rezumîndu-se la deplasarea turmei pe muntele cel mai apropiat, în condițiile vieții sedentare, nu nomade, de transhumanță. De aceea, prin formula „coboară, coboară", cunoscută de altfel și în Moldova, Muntenia și Oltenia, se indică numai deplasarea ciobanilor, nu și a turmelor:

Coboară, coboară,
tot din deal în vale[6],
ăi nouă ciobani,
și cu strînu zăce.

Numărul ciobanilor e același ca în varianta de la Rîtcova. La fel ca acolo[7] este descrisă hotărîrea celor nouă ciobani de a-l omorî pe al zecelea, „striinul":

Ii mi s-a vorbit
și s-a tăinuit:
pe strin să-l omoare...

Omorul urmează să aibă loc

în zăvîrnit[8] de soare,
pi la cina mare...

expresie pur locală și neîntîlnită pînă acum nici în textele baladei mioritice și nici aiurea.

Oaia năzdrăvană — „mică miorică" — nu rămîne în urma turmei, nici nu se preface șchioapă, ca în alte variante ale zonei sud-dunărene, ci pur și simplu „i-auzît pînă s-a vorbit" pe cei nouă ciobani și atunci:

no-a măi nici păscut,
nici apă-a bieut.

Mai concret, atitudinea mioarei este arătată prin grăirea ciobanului, cînd i se adresează:

Mică miorică!
Di trii zîle-ncoace
ierbuța nu-ț place,
gura nu-ț măi tace!

Evident, aici este evitată repetarea, obișnuită în cele mai multe variante. În dialogul dintre cioban și mioară este introdus un aspect local de îngrijire duioasă a oii, exprimat în chip plastic, original:

Da le[9] nu ț-am dat
bobițe din mînă,
sare din tecșilă?[10]

---

[6] Exprimarea este la fel ca în varianta de la Brza Palanca (A. Fochi, *op. cit.*, p. 981, 983).

[7] *Ibidem*, p. 980.

[8] Zăvîrnit = apus de soare (din sîrbescul: „zavrnuti" = a cîrmi, a coti, a se da după deal, după vîrful dealului).

[9] Da le: de la expresia sîrbească interogativă „da li" = oare.

[10] Tecșilă = pungă sau săculeț de piele, purtat la brîu, cu sare, pentru „a momi" oile din cînd în cînd.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă prezența elementului „sare" se constată și la nord de Dunăre, în variantele moldovenești[11], în schimb formula *bobițe din mînă* lipsește cu desăvîrșire în toate celelalte variante și reprezintă ideea și practica locală de îngrijire deosebit de atentă a oilor. Ciobănul nu se referă și la apă; în schimb mioara, recunoscînd în răspuns atenția ciobanului, precizează :

Ba, toate mi-ai dat
și m-ai adăpat ![12]

După ce mioara dezvăluie planul de omor, repetînd versurile (singura repetare în textul acestei variante) referitoare la sfatul ciobanilor dușmani, enunțate o dată în text, urmează răspunsul ciobanului, în care acesta face descrierea mioarei după formula cunoscută dintr-o variantă de la Brza Palanca[13] :

Oiță bălură,
cu cornițu-n gură,
coarne răsucite,
purtînd oi nainte !

Caracterizarea din urmă — „coarne răsucite" — lipsește în variantele sud-dunărene cunoscute, dar se găsește identică într-o variantă nelocalizată[14] și, puțin modificată, într-o variantă muntenească[15]. Însușirile sus-enumerate sînt invocate pentru a sublinia rolul pe care mioara îl are „purtînd oi nainte". Este exprimată astfel în mod eliptic aceeași idee ce se găsește în unele variante muntenești[16]. În graiul din partea locului, mioriță sau „oaia bălură" este numită de obicei tocmai oaia — mioara — mai isteață care merge în fruntea turmei dîndu-i orientare și tocmai acesteia i se dau „bobițe din mînă", cam totdeauna boabe de porumb.

Deosebirea esențială dintre varianta de față și toate celelalte variante ale baladei mioritice cunoscute pînă în prezent constă în reacția cu totul diferită pe care o adoptă aici ciobanul amenințat de moarte. Atitudinea lui este arătată în finalul cu totul original al acestei variante alcătuit din șapte versuri. În ea, testamentul obișnuit al ciobanului și resemnarea acestuia în fața destinului iminent, față de forța fizică superioară a dușmanului, lipsesc pe de-a-ntregul, o dată cu aceasta căzînd, firește, problema alegerii locului de îngropare, a obiectelor de pus în mormînt, plîngerea oilor și a mamei bătrîne, nunta mioritică etc.

Toată acțiunea epică, cristalizată în jurul „testamentului" este anulată aici și e înlocuită cu o altă viziune, cu o poziție energică, activă.

---

[11] „Nici sare nu-ți place" (A. Fochi, *op. cit.*, p. 832, 862) : „ori iarba, ori sarea" (p. 838) : „sarea din burduf" (p. 841, 891) ; „la sari ți-an dus, sari n-ai mîncat" (p. 860). O grijă asemănătoare a ciobanului se vede mai ales la baciul din balada *Dolfa* : să ia sare la mioare și bolovani la cîrlani și tărîțe la oițe (Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Edit. Acad., București, 1966, p. 283).

[12] Răspunsul se aseamănă cu acela din varianta culeasă de către G. Dem. Teodorescu de la lăutarul Petrea Crețul Șolcan : „Iarba mie-mi place, apa rău nu-mi face..."

[13] A. Fochi, *op. cit.*, p. 983.

[14] *Ibidem*, p. 961.

[15] „Învoalti, răsuciti" (*ibidem*, p. 785).

[16] „Tu oița mea, care mi-ai făcut turma : erai fruntea oilor... trăgeai oile la pășune" (*ibidem*, p. 761, 762).

https://biblioteca-digitala.ro

Spre deosebire de majoritatea zdrobitoare a variantelor cunoscute unde ciobanul în cauză acceptă ideea sacrificării sale față de perspectiva unei lupte inegale în dezavantajul său, ciobanul din varianta sud-dunăreană, de asemenea amenințat de intriga dușmanilor săi, nici nu se gîndește a se lăsa pradă vreunei îngrijorări („dac-o fi să mor") și și mai puțin cugetă a se lăsa doborît de destinul croit de niște semeni ai săi, teoretic avantajați de superioritatea lor numerică. Dimpotrivă, sigur pe sine însuși, ciobanul „striin" este gata să înfrunte atacul celor nouă „răi dușmani" și în luptă vitejească, oricum, să dejoace planul acestor vrăjmași. În acest sens el își lămurește „oița bălură" în felul următor:

Taci, nu te-ntrista !
Că grije-oi purta :
de-or veni din față —
io-s țapăn [17] la brață !
De-or veni din dos [18] —
io-s țapăn, fălos ;
o-să-i aștept frumos !

Pe lîngă forța morală presupusă aici, ciobanul primejduit se bizuie în primul rînd pe puterea lui fizică.

Ideea rezistenței hotărîte și a dejucării vicleșugului este deci cu totul originală și de asemenea e exprimată în mod adecvat. În sine, o asemenea idee nu lipsește în mod absolut din materialele cunoscute. Ea este exprimată, cu totul altfel însă, într-o variantă din Hațeg, unde ciobanul amenințat, declarînd „că lui nu-i e frică", se bizuie pe forța berbecilor „cu coarnele în vînt" [19]. Într-o variantă muntenească, ciobanul respectiv reacționează luînd „mioara la spinare ș-apuca la vale" [20]. Față de astfel de atitudine, pe jumătate curajoasă, în varianta de la Lubnița ideea curajului și a răfuielii este dusă pînă la capăt, soluția dată este clară și categorică. Acesta e ciobanul pe care îl dorea D. Zamfirescu, ca „să pună mîna pe bîtă și să se apere" [21]. El se deosebește și de „Mocanul Murgan" din varianta Catană — Ar. Densușianu, socotită contrafăcută [22], care, la sfatul mioarei, se apără efectiv, dar moare în urma rănii dobîndite [23]. Balada din interiorul zonei sud-dunărene se limitează doar să prezinte hotărîrea luată de cel amenințat.

Se prea poate ca bardul popular, dacă a auzit cîndva și tema testamentului, să o fi înlocuit cu acest final original, datorită, printre altele, faptului că pentru el rămîneau neînțelese o serie de cuvinte din testament: păltinași, preoți, făclii ș. a., pe care nu le are în grai. Pentru același motiv nu găsim la el nici alte cuvinte clasice ale baladei, ca: ortoman, gură de rai, moldovean, vrîncean, năzdrăvan, baci.

---

[17] Țapăn = puternic, tare.
[18] Din dos = pe la spate.
[19] A. Fochi, *op. cit.*, p. 927.
[20] *Ibidem*, p. 938.
[21] Duiliu Zamfirescu, *Poporanismul în literatură*, București, 1909, p. 28.
[22] A. Fochi, *op. cit.*, p. 138.
[23] Aron Densușianu, *Epopea noastră populară*, în „Revista critică literară", III, 1895, p. 253—262.

https://biblioteca-digitala.ro

Oricum, adoptînd noua atitudine, autorul anonim din sudul Dunării a dat o creaţie locală care îmbogăţeşte cunoştinţele noastre despre „procesul permanent de creaţie folclorică...prin contemporaneizare, respectiv de creaţie prin variante"[24].

Finalul deosebit al variantei de faţă poate să surprindă. Trebuie avut însă în vedere că varianta provine dintr-un ţinut care prezintă un specific aparte prin condiţiile sociale şi istorice deosebite în care a evoluat multă vreme grupul de grai românesc din Tîrna Reca. Folclorul din partea locului cuprinde soluţii similare şi în finalul altor cîntece şi balade care circulă acolo. În balada despre Haiduc Velcu, de pildă, riposta eroului este şi mai scurtă, el jurîndu-se să-l taie pe Pazvantoglu. Or, localitatea Lubniţa de unde am culeş varianta este învecinată cu comuna din care este originar Haiduc Velcu (Lenovaţ).

De aceea textul de faţă, surprins într-o zonă rămasă în afara oricăror sondaje din trecut, constituie un document folcloric de preţ, care merită toate atenţia specialiştilor.

TEXTUL

„Cîntic de bătrîneaţă"

Pe-al ce crac de munte
Sînt poteci făcute,
Turme de oi multe,
Multe şi mărunte,
Piste două sute.
Coboară, coboară,
Tot din deal în vale
Ăi nouă ciobani,
Şi cu strinu zăce.
Ăi nouă ciobani
Ce sînt răi duşmani,
Ii mi s-a vorbit
Şi s-a tăinuit:
Pe strin să-l omoare
În zăvîrnit de soare,
Pi la cina mare;
Turma să i-o ia,
Turma să i-o-nparţă,
Nouă părţi s-o facă.
Care i-auzît
Pănă s-a vorbit?
Mică miorică!
Ea, cum i-auzît
Pănă s-a vorbit,
No-a mai nici păscut.

[24] A. Fochi, *op. cit.*, p. 473.

https://biblioteca-digitala.ro

Nici apă-a bieut.
Strinu îi vorbea :
— Mică miorică !
Di trii zile-ncoace
Ierbuța nu-ț place,
Gura nu-ț măi tace !
Da le nu ț-am dat
Bobițe din mînă,
Sare din tecșilă ?
— Ba, toate mi-ai dat
Și m-ai adăpat !
Num-am auzit
Pănă s-a vorbit
Ăi nouă ciobani,
Ce sînt răi dușmani,
Ca să mi te-omoare
În zăvîrnit de soare,
Pi la cina mare.
Turma să ț-o ia
Și să mi ț-o-mparță
'n nouă părți s-o facă.
— Oiță bălură,
Cu cornițu-n gură,
Coarne răsucite,
Purtînd oi năinte !
Taci, nu te-ntrista !
Că grije-oi purta :
De-or veni din față —
Io-s țapăn la brață !
De-or veni din dos —
Io-s țapăn, fălos ;
O-să-i aștept frumos !

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SISTEME ARHAICE DE ÎMBLĂTIT

RADU O. MAIER

Din cele mai vechi timpuri agricultura a fost practicată la noi ca una din ocupațiile de bază ale poporului. Arheologii au descoperit urme de semințe carbonizate, unelte agricole din cele mai vechi timpuri, fapt ce dovedește că agricultura a fost practicată fără întrerupere pînă în zilele noastre. Locurile pentru agricultură erau cucerite de om pas cu pas din pădurile seculare care-l înconjurau. Nevoia de hrană l-a obligat să-și facă cu mijloace primitive cît mai multe spații libere pentru agricultură; „curăturile", „secăturile", desțelenirile poienilor etc. au dat o amploare tot mai mare agriculturii, lărgindu-i tot mai mult terenul de activitate și avînd ca o urmare directă sporirea producției de cereale și evoluția uneltelor agricole. Agricultorii, pe lîngă nevoile zilnice, trebuiau să producă și o cantitate de produse destinate pieței, schimbului. Astfel, în legătură cu aceasta se poate observa și o creștere deosebită, o dezvoltare a uneltelor de muncă, de la formele primitive, arhaice, de sfărîmare cu mîna sau „îmblătire cu palma" a cerealelor, pentru a obține semințele, pînă la cele mai moderne unelte.

Studiul sistemelor arhaice de îmblătit, al uneltelor agricole în genere, cît și al altor unelte reprezintă un deosebit izvor de cercetare a istoriei unui popor, a unei zone etnografice. Astfel, din punct de vedere etnografic, trebuie studiate cele mai timpurii forme ale uneltelor agricole, ale procesului muncii aratului, semănatului și procedeelor de îmblătit. Aceste materiale deosebit de prețioase nu întotdeauna au putut fi urmărite în întregime de etnografie, arheologie și de istorie, căci în dezvoltarea lor cercetarea a cunoscut o serie întreagă de hiatusuri. Cu toate aceste lacune, observăm că materialele etnografice într-o perioadă destul de tîrzie, începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și terminînd cu începutul secolului al XIX-lea, atestă o evoluție, o perfecționare a inventarului agricol legat direct de dezvoltarea agriculturii și tehnicilor de lucru. Dezvoltarea agriculturii, perfecționarea tehnicilor și uneltelor de lucru s-au produs pe regiuni istorico-etnografice mari, cuprinzînd mai multe popoare, ori grupe de populații, care au venit în contact direct, formîndu-se unele elemente comune în domenii diferite de activitate, în agricultură, arhitectură, port etc.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 239-244, București, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă vom compara datele etnografice, arheologice şi lingvistice, vom putea să urmărim aspecte din istoria dezvoltării agriculturii, uneltelor agricole şi tehnicilor de muncă pe o perioadă de timp mult mai îndepărtată. Cu atît mai mult cu cît tehnicile de muncă, ca şi instrumentarul, în decursul unor secole de-a rîndul, referindu-ne în primul rînd la perioada feudală şi la perioada destrămării ei, pînă la începutul secolului al XIX-lea, au vieţuit aproape fără modificări esenţiale în formă şi terminologie.

În cercetarea etnografică a tehnicilor de lucru, cît şi a instrumentarului, deci a uneltelor de muncă, trebuie să se aibă în vedere detaliile mici din construcţia acestora şi specificul lor, căci la acestea s-au păstrat o perioadă mult mai îndelungată toate trăsăturile tradiţionale. Totalitatea acestor trăsături ne dau posibilitatea de a vorbi despre apartenenţa uneltelor la un grup etnic, ori despre o zonă etnografică de răspîndire a acestora.

Un material valoros pentru studierea tehnicilor de muncă în cercetarea agriculturii îl oferă uneltele şi mijloacele de treierat sau îmblătit. Prin *treierat*, *îmblătit*, *îmblăcit*, *umblătit*, *dumicat* etc., se înţelege de obicei procesul muncii de scoatere a grăunţelor sau boabelor din spicele de grîu, secară, orz, ovăz, din capsulele de in, din ştiuleţii de păpuşoi, din păstăile de fasole etc.

Pentru îmblătitul păioaselor se pregăteau locul de îmblătit şi snopii. După ce grînele (orzul, ovăzul grîul etc.) erau secerate, legate în snopi, puse în cruci, clăi etc., erau lăsate un timp de una, două săptămîni, pe mirişte ori ogor pentru a se usca bine; apoi erau aduse acasă cu carul şi puse în stoguri, lîngă arie. Înainte de a începe îmblătitul cu mijloace arhaice, snopii se puneau la soare în poziţie verticală cu spicele în sus pentru a se usca. Îmblătitul se făcea de obicei în zile însorite. Pentru evitarea pierderilor de cereale la îmblătit, din cele mai vechi timpuri oamenii s-au preocupat să amenajeze locuri speciale, numite „arii", „ării", „harman", „otac", „arioi", „năsadă", „sîlişte", „ţarc"[1].

Pentru arie se alegea un teren neted, fie în apropierea casei, în curte, fie în afara satului, acolo unde acest loc oferea toate condiţiile necesare îmblătitului. Aria se construia după felul îmblătitului: dacă era făcută pentru a se îmblăti cu caii, era mare, iar dacă era pentru a se îmblăti cu îmblăciul, maiul etc., era mică. Cînd aria era mică se lipea cu pămînt amestecat cu bălegar de vite, pentru a nu crăpa. Faţa ariei se ungea de mai multe ori cu acest amestec pentru a nu se prăfui boabele rezultate prin îmblătire. Un alt procedeu de pregătire a ariei era următorul: se netezea bine pămîntul, se curăţa de buruieni, apoi se uda cu apă şi se călca pentru a-l nivela perfect. Un alt obicei, care a existat în zona Făgăraşului[2], este acela al săpării unei gropi cu diametrul de 3-4 m şi o adîncime de 0,60 m; fundul gropii se bătea şi se netezea pentru a se amenaja aria obişnuită. În Maramureş, spre exemplu, aria se făcea din pămînt argilos amestecat cu saramură. Saramura ajuta la menţinerea ariei într-o formă „mereu proaspătă, curelată", fără să se producă praf şi crăpături.

---

[1] Tudor Pamfile, *Agricultura la români. Studiu etnografic*, Bucureşti, 1913, p. 143.

[2] Informaţia o deţinem de la Lupu Nicolae, directorul Muzeului Brukenthal — Sibiu.

https://biblioteca-digitala.ro

În partea de nord a țării și la unele popoare din Europa „îmblătitul cu îmblăciul se făcea în cele mai multe cazuri, în timpul întregii ierni, într-o încăpere închisă", echivalentă șurii noastre. Aici aria era păstrată de la un an la altul numai pentru acest scop. De asemenea după aceste metode erau pregătite și ariile mari pentru treieratul cu cai, unde, spre deosebire de cele amintite, în mijlocul ariei se găsea un stîlp de care erau legate animalele, boii ori caii, ce urmau să fie purtați peste spice, pentru a le îmblăti. Ariile de obicei se udau să fie puțin jilave în timpul îmblătitului. Pe ariile pregătite se trecea apoi la aranjarea snopilor, operație numită „năsădit" sau „pusul pe arie"[3].

Este interesant de amintit faptul că în zone diferite ale țării, cum sînt Munții Apuseni și Dobrogea, a fost răspîndit obiceiul plecării țăranilor pentru îmblătit în alte regiuni ale țării. Pentru Munții Apuseni, acest

Fig. 1. — Îmblătitor de păpușoi, Arbore — Moldova.

fapt este confirmat și de un document din Lupșa, din 1856, iar în Dobrogea, după cum afirmă informatorii de la mijlocul secolului trecut, existau „armangii', care plecau cu cîte patru cai la îmblătit în unele sate din Cîmpia Dunării.

Pentru obținerea semințelor din „paie" se pot aminti următoarele procedee: 1) *sfărîmarea cu palmele a spicelor, care în prealabil au fost bine uscate la soare, ori date printr-o flacără care arde țepii spicului*; 2) *îmblătitul cu un băț strîmb*; 3) *îmblătitul cu maiul*; 4) *îmblătitul cu îmblăciul*; 5) *îmblătitul cu armandul*; 6) *îmblătitul cu dosca cu cremene și lame metalice*; 7) *îmblătitul cu animale, cai ori boi*; 8) *îmblătitul cu mașini manuale, cu tracțiune animală și mecanică* (batoze, combine); din categoria nepăioaselor se pot aminti îmblătitul mazării și fasolei cu maiul și îmblă-

[3] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 202.

https://biblioteca-digitala.ro

ciul, iar la porumb frecatul cu desfăcătoarea, chiua sau piua şi leasa de nuiele.

Îmblătitul cu palmele. În cele mai vechi timpuri, pînă la folosirea uneltelor de lovit ori pînă la adaptarea lor în procesul muncii, oamenii scoteau seminţele prin frecarea în palme a spicelor bine uscate, acest procedeu fiind cel mai simplu şi mai vechi.

Îmblătitul cu ajutorul unui băţ strîmb (*hadarag*) este un procedeu mai avansat din punctul de vedere al tehnicii de lucru; aici apare băţul ca instrument de lovit. Este necesar a aminti că grînele nu se puneau direct pe sol; sub spice se aşeza un drug de lemn ceva mai gros, pentru a le ridica de la faţa ariei, iar cu hadaragul se lovea peste ele de mai multe ori, pînă ce nu mai rămîneau seminţe în spice. Paiele rămase aproape întregi se ridicau de pe „bătător" şi operaţia se repeta pînă era terminată întreaga cantitate de păioase pe care o avea gospodarul. Acest procedeu s-a născut din nevoia de a produce mai mult şi mai repede fără un efort prea mare.

Îmblătitul cu maiul. Procedeul îmblătitului cu maiul este de asemenea destul de vechi prin tehnica de lucru, dar mai avansat, într-un fel, şi mai comod. Acest mijloc de îmblătire presupune, spre deosebire de celelalte, aranjarea snopilor pe arie fie în formă de semicerc, fie în cerc, cu spicele la interior pentru a nu se risipi seminţele. Îmblătitul cu maiul are un alt avantaj faţă de cel de-al doilea procedeu prin faptul că omul care lucra la îmblătit stătea într-o poziţie foarte comodă în genunchi.

Un alt procedeu de îmblătit era cu îmblăciul. Îmblăciul este o unealtă agricolă de îmblătit foarte veche şi are o arie de răspîndire mare. Îmblăciul este întîlnit aproape în toată lumea, iar strîns legat de noi se găseşte în vestul Uniunii Sovietice[4], Cehoslovacia, Polonia şi Ungaria. În toate locurile unde se întîlneşte populaţie românească, procesul scosului seminţelor din snopi cu ajutorul îmblăciului se numeşte *îmblătit*. La unele popoare slave termenul ce denumeşte procesul muncii nu are rădăcini comune cu cel care indică unealta folosită, spre exemplu la polonezi, cehi, ruşi etc. Îmblăciul este o unealtă simplă formată din părţi numite *hadarage*, care sînt două beţe la ale căror capete se taie de jur împrejur două adîncituri pentru fixat legătura dintre ele, numită *potîng*, iar în Transilvania „oglade". Cureluşa ce leagă potîngul sau ogladele se numeşte „tiuz" (bucată de piele special tăbăcită, deosebit de rezistentă). Tăieturile pe *hadarage*, denumire generală la noi la români, în Moldova, Muntenia şi Transilvania, sînt făcute în aşa fel încît hadaragul liber să se poată învîrti pe hadaragul ce este ţinut în mînă fix în timpul muncii, numit în Transilvania şi „oderjală".

Îmblătitul cu îmblăciul se făcea pe arie, fie afară, fie pe o arie amenajată într-o încăpere specială numită „şură de îmblătit". Această instalaţie specială de îmblătit era răspîndită la noi în ţară mai mult în Moldova de nord, Bucovina, Maramureş, Apuseni şi regiunea Braşovului, unde se întîlnea sporadic. În Maramureş şi Bucovina, spre deosebire de alte regiuni ale ţării, şura de îmblătit era bine „podită" cu scînduri pe jos, în loc de pămînt lipit. De asemenea pereţii erau lipiţi cu lut printre bîrne,

[4] N. A. Demcenko, *Zemledeliceskie orudia kak material dlia izucenia etnogeneza i etniceskoi istorii Moldavskogo naroda*, Gosizd., „Cartea moldovenească", Chişinău, 1964, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru ca semințele să nu sară afară din șură în timpul îmblătitului. Lipitul pereților se făcea și pentru ca la vînturat să nu iasă semințele afară prin crăpături.

Un alt mijloc de obținere a semințelor era acela cu ajutorul cailor și vitelor. Aria pentru îmblătitul cu animale avea la mijloc un stîlp bine bătut în pămînt numit „steajer", de care se lega o funie, sau lanț, de gîtul animalului care treiera. Pe arie se așezau snopii în forma unui cerc, cu spicele spre interior. Calul călcînd spicele le îmblătea de la margine spre centru și invers. Grîul putea fi pus în snopi sau în strat egal răspîndit pe

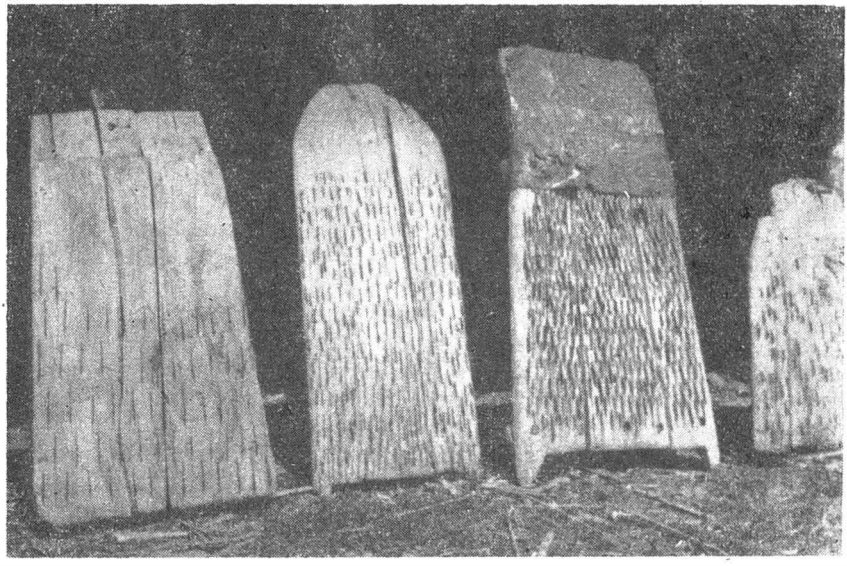


Fig. 2. — Doscă-dicanie pentru îmblătit. Dobrogea.

toată suprafața ariei pe care umblă animalele. Mișcarea de la centru spre margine, și invers, era numită în popor „o funie".

În procesul de îmblătire cu animalele au apărut din cele mai vechi timpuri și unele unelte ce sînt trase de animale la îmblătit, ca „vălătuc", „tăvălug", „val", „armand", „dosca cu cremene", „dicanie".

Procesul de îmblătit prin călcare este greu de stabilit cînd a apărut în Peninsula Balcanică, în zona dunăreană și a Nistrului, dar se poate presupune că acesta a fost cunoscut aici în economia agrară dezvoltată a triburilor din epoca bronzului[5]. Îmblătitul cu caii și cu unelte trase de cai este de asemenea cunoscut la popoarele vecine ; astfel, F. Arefiev într-o lucrare a sa spune : „Tăvălugurile antice de îmblătit, cu capete de cuie ascuțite sau cremene înfipte în ele, au fost cunoscute de agricultorii antici ai Cartaginei"[6]. Aria de răspîndire a acestui mijloc de îmblătire cuprinde

[5] *Ibidem.*

[6] F. Arefiev, *Tri statii o zemledelii Rima, Franții, Șveții, i Norvegii i ob otnoșenii poslednih k severnîm oblastiam Roosii*, S. Pb., 1842, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro

Spania, Albania, Bulgaria, Ungaria, România şi părţi din sudul Rusiei. Deci acest proces al muncii agricole se încadrează într-o arie de răspîndire vastă, cuprinzînd o serie întreagă de popoare, din cele mai vechi timpuri pînă aproape de zilele noastre.

Un alt mijloc de îmblătire era acel cu dosca sau dicania, cu lame de cremene, ori cu bucăţi-lame de metal, înfipte în corpul uneltei. Procesul muncii era la fel ca şi cu vălătucul. În ceea ce priveşte vechimea şi răspîndirea acestei unelte, se poate observa că aceasta este atestată şi la romanii vechi sub numele de „tribulum"[7]. La noi a existat în Dobrogea — a fost atestată în cercetările etnografice; la bulgari este amintită de Hr. Vacarelski, iar S. G. Kacearov vorbeşte de dosca de îmblătit, la spanioli, sub numele de „triblo"[8]. Se poate încadra foarte bine această unealtă de îmblătit în grupul uneltelor antice care s-a păstrat în formă neschimbată aproape pînă în zilele noastre.

Nu putem cunoaşte perioada precisă a apariţiei acestor instrumente arhaice, căci materialele arheologice nu ne-au pus la dispoziţie pînă în prezent date referitoare la uneltele de îmblătit în special, dar putem presupune că, legat de climatul uscat acolo unde au apărut acestea, existenţa lor este destul de timpurie, probabil în primele veacuri ale erei noastre, dacă nu chiar mai devreme. Geto-tracii practicau o agricultură destul de dezvoltată pînă la ocuparea lor de către romani, în secolul al II-lea al erei noastre, cînd au fost supuşi unei exploatări agricole intense, după cum constatăm din informaţiile referitoare la dacii din această vreme. Atunci şi-au însuşit denumirile unor plante ca: grîu, secară, orz, şi unelte: aratrum, sapă etc., termeni care au supravieţuit în limba română pînă în zilele noastre.

Un studiu mai amplu al uneltelor agricole de îmbătit ar putea urmări evoluţia lor din cele mai vechi timpuri pînă în prezent, arătîndu-se trăsăturile lor specifice la fiecare popor în parte, cît şi continuitatea lor pe o zonă vastă.

---

[7] F. Arefiev, *op. cit.*, p. 34 şi M. S. Sergeenko, *Ocerki po seliskomu hoziaistvu drevnei Italii*, M—L, 1958, p. 76.

[8] S. G. Kacearov, *Istoriceskoe nasloenia v zemledeliceskoi tehnike Ispanii*, în „Sov. Etnog.", Vipusk I, 1939, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA MONOGRAFICĂ A LUI VICTOR PĂCALĂ

ION DRAGOESCU

Pe răbojul anilor ce curg, etnograful Victor Păcală va rămîne însemnat ca un vrednic culegător, cercetător şi popularizator al materialelor etnografice.

În cadrul muncii pedagogice de aproape 20 de ani, de la catedra de istorie şi geografie şi a altor discipline pe care le-a predat, el a insistat în mod deosebit asupra civilizaţiei naţionale româneşti, asupra oamenilor şi locurilor din zona şi epoca incluse în programa lui de învăţămînt. În acelaşi timp autorul celei mai bune monografii săteşti, din perioada anterioară primul război mondial, se remarcă şi ca un bun organizator şi îndrumător de excursii şcolare sau studenţeşti cu un pronunţat caracter etnografic. Prin aceasta Victor Păcală este primul care îmbină munca de cercetare ştiinţifică cu cea de popularizare etnografică. Este de datoria noastră ca în cadrul muncii de valorificare a bogatelor tradiţii progresiste, democratice, ale şcolii etnografice româneşti să acordăm atenţia cuvenită şi aceluia care a fost Victor Păcală. În cele ce urmează vom încerca să schiţăm cîteva dintre cele mai importante momente din viaţa cercetătorului, cu privire specială asupra activităţii sale practice, pentru ca apoi să ne ocupăm şi de publicistica etnografică. În felul acesta considerăm că activitatea sa etnografică, în ansamblu, va fi mai bine înţeleasă[1].

Pentru a înţelege însă mai bine activitatea sa socotim că sînt necesare unele date biografice.

Victor Păcală s-a născut la 12 decembrie 1874, în comuna Dealul Frumos[2] de lîngă Agnita, fiind copilul cel mai mare al preotului Mihail Păcală, om cu vederi progresiste, care a căutat să dea descendenţilor săi nu numai o bună educaţie, dar şi o temeinică pregătire profesională şi o orientare justă în alegerea carierii.

---

[1] În *O interesantă monografie etnografică a comunei Tilişca*, în „Flacăra Sibiului", nr. 3380, din 2 X 1963, ne-am ocupat de importanţa lucrării lui Victor Păcală în ansamblul cercetării monografice mărginene. Într-o comunicare ţinută în anul 1964 la Sesiunea Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România ne-am ocupat de „Activitatea etnografică a lui Victor Păcală". Această comunicare stă la baza prezentei lucrări. Avem în curs de definitivare studiul „Etnograful Victor Păcală — omul şi opera", lucrare pe care am prezentat-o sub formă de comunicare la Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, Sibiu, 1965.

[2] În vechea numire administrativă, comuna Dealul Frumos se numea Schulumberg.

Rev. etn. folc. tom. 12, nr. 3, p. 245-251, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

După terminarea şcolii elementare în satul natal, Victor Păcală se înscrie la gimnaziul săsesc din Sighişoara, iar la absolvirea acestuia, în anul 1893, îşi continuă studiile la Institutul teologic-pedagogic din Sibiu. Precizăm că aceasta era singura instituţie de învăţămînt superior din Transilvania unde românii puteau pătrunde fără prea multe îngrădiri din partea stăpînirii. Aici el atrage atenţia profesorilor şi a conducerii Institutului datorită pregătirii sale temeinice. În anul 1896 se hotărăşte reţinerea proaspătului absolvent ca practicant în serviciul Consistoriului sibian. Setea de cultură îl mînă însă mai departe şi în anul următor îl întîlnim pe Victor Păcală ca bursier al seminarului sibian la Universitatea din Budapesta, unde frecventează cursurile de filozofie, obţinînd în anul 1901 diploma de profesor de istorie şi geografie. Întors la Sibiu, Victor Păcală ocupă o catedră la Şcoala civilă de fete a Astrei, unde în anul şcolar 1901—1902 predă geografia, istoria universală, istoria Ungariei, limba română şi limba germană[3]. Începînd cu următorul an şcolar Victor Păcală păstrează materiile amintite, cu deosebirea că în locul limbii române predă caligrafia[4]. În anul şcolar 1907—1908 i se repartizează aritmetica în locul caligrafiei[5], iar în anul următor în locul limbii germane reprimeşte caligrafia[6]. Citarea materiilor pe care acesta le-a predat pe de o parte aruncă o lumină asupra multilateralităţii lui Victor Păcală, dar pe de altă parte demască şi condiţiile extrem de grele în care se învăţa în cel mai puternic liceu românesc din Transilvania: lipsa de cadre naţionale şi lipsa de fonduri necesare salarizării cadrelor didactice; teza aceasta este confirmată şi de faptul că la plecarea sa din şcoală nu s-a găsit un înlocuitor la Sibiu şi abia la 15 octombrie 1909 este adus profesorul Victor Stanciu[7] din comuna Viştea de Jos[8], de lîngă Făgăraş, iar pe toată perioada cît a funcţionat la această şcoală, Victor Păcală a mai predat în mod gratuit, la cursul complementar, istoria şi geografia, iar după plecarea sa continuă să mai predea în anul şcolar 1909—1910 „Istoria Ungariei de la începuturi şi pînă la dezastruoasa înfrîngere de la Mohaci, din anul 1526"[9]. În anul următor el predă la aceeaşi şcoală istoria generală[10]. Trebuie să mai adăugăm faptul că Victor Păcală ia parte şi la numeroase acţiuni obşteşti menite să ridice nivelul cultural-educativ al elevilor, să le facă cunoscută istoria şi cultura românilor de peste munţi. În acest răstimp şcoala organizează anual excursii de lungă durată în România, precum şi numeroase ieşiri la locurile şi monumentele legate de istoria românilor sau în sate româneşti. Pentru unele dintre

---

[3] Dr. Vasile Bologa, *Programa şcoalei civile de fete cu internat şi drept de publicitate a „Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român", din Sibiu*, Sibiu, 1902, p. 19.

[4] Dr. V. Bologa, *Programa...*, Sibiu, 1903, p. 17; idem, *Anuarul şcoalei civile de fete a „Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român" din Sibiu*, Sibiu, 1904, p. 17; *ibidem*, 1905, p. 19; *ibidem*, 1906, p. 21; *ibidem*, 1907, p. 19.

[5] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1908, p. 13.

[6] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1909, p. 20.

[7] Protocolul din 15 oct. 1909, Arhivele Statului, Sibiu, Fondul Astra, Dosar nr. 528, fila nr. 199/1909.

[8] În Protocol, Viştea de Jos este numită Viştea inferioară.

[9] V. Bologa, *Anuarul...*, Sibiu, 1910, p. 20.

[10] V. Bologa, *Monografia Şcoalei civile de fete cu internat şi drept de publicitate a „Asociaţiunii pentru literatura română şi cultura poporului român" din Sibiu, pe 25 de ani de la înfiinţare*, Sibiu, 1911, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

acestea profesorul Păcală pregătea materialul de ghidaj, insistînd asupra istoriei și culturii poporului nostru.

În anul 1909 Victor Păcală se mută de la școală la Institutul teologic pedagogic. După o relatare a profesorului O. Ghibu, fost coleg al său, știm că Victor Păcală s-a mutat aici numai pentru a evita încorporarea în armata austro-ungară[11]. Acest lucru este posibil dacă avem în vedere faptul că românii, ca de altfel și celelalte naționalități din Imperiu austro-ungar, refuzau sub diferite forme să slujească o cauză străină intereselor lor naționale. Păcală avea 25 de ani și după ce mai amînase încorporarea de cîteva ori, văzînd că plecarea sub arme este inevitabilă, a recurs la acest vicleșug, deoarece institutul avea dreptul de a scuti de aramtă pe profesorii săi. Și la acest institut îl găsim depunînd o bogată activitate obștească : organizează excursii prin satele românești, la Sadu[12], Ocna Sibiului[13], precum și la locuri istorice[14], așa cum este cazul cu excursia de la cîmpul de luptă de lîngă Șelimber[15]. Alegerea nu este întîmplătoare, iar profesorul a folosit prilejul pentru a vorbi studenților despre răsunătoarea victorie repurtată de Mihai Viteazu și despre importanța ei pentru realizarea, fie și temporară, a reunirii tuturor românilor din marile provincii istorice, cultivînd în acest fel încrederea în ziua care se apropia.

Cît privește munca de cercetare propriu-zisă, se pare că Victor Păcală a fost atras încă din timpul studenției la Institutul sibian, sau, poate, chiar de pe cînd era elev. Este foarte probabil ca apelul lansat de „Tinerimea română" din Sibiu[16], care după cum se știe este prima încercare din Transilvania de a se trece în mod organizat la întocmirea de monografii sătești, să fi găsit un ecou favorabil în preocupările sale. În timpul studenției la Budapesta, Victor Păcală face călătorii de studii în Dalmația, Italia, Africa și Asia Mică ; despre aceste părți ale lumii el scrie articole care dovedesc o documentare bine fundamentată din punct de vedere științific, un pronunțat caracter etnografic, dar și un promițător talent scriitoricesc. Legat de aceste călătorii el publică : *Note de călătorie — Peșterea Rudolf în Karst; Triestul — Pola*[17]*; Note de călătorie — Pola — Lussinpiccolo — Zara — Palatul lui Dioclețian în Spalato*[18]*; Note de călătorie — Trau — Solona*[19]*; Note de călătorie — grupe de insule; Muntele Vipera — Grabosa — Ragesca; „Mărgăritarul Adriei" — Lacroma*[20]*; Chipuri din Neapole*[21]*; O zi pe Vezuv*[22]*; Pompei*[23]*; Prin labirintul de*

---

[11] Autorul mulțumește și pe această cale profesorului Onisifor Ghibu pentru o serie de date și de indicații prețioase, care au ajutat la elucidarea problemei de care ne ocupăm.

[12] Arhivele Mitropoliei Sibiu, Doc. nr. 11849/1911.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.

[16] Apelul „Tinerimii române" din Sibiu cuprindea date despre felul cum să fie întocmită o monografie de sat, ocupîndu-ne în special de partea descriptivă.

[17] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273—274.

[18] „Telegraful Român", nr. 63/1899, p. 253—254.

[19] „Telegraful Român", nr. 64/1899, p. 256—257.

[20] „Telegraful Român", nr. 65/1899, p. 261—262.

[21] „Telegraful Român", nr. 67/1899, p. 269—270.

[22] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273—274.

[23] „Telegraful Român", nr. 40/1900, p. 158 ; nr. 41/1900, p. 161—162 și nr. 42/1900, p. 165—166.

https://biblioteca-digitala.ro

peșteri de la St. Canzian și Divaca în Karst (impresiuni și reflecțiuni geologice) [24].

Din articolele despre locurile vizitate reținem cîteva pasaje care prezintă o deosebită valoare etnografică. Aceasta cu atît mai mult cu cît el este primul etnograf român care cercetează aceste părți ale lumii. Astfel, despre Muzeul din Neapole, Victor Păcală scrie: „n-are pereche în lume muzeul național din Neapole mai ales de cînd s-au pus aici neprețuitele comori descoperite în Pompei, Herculanum, Stabia și Cuma. Te pierzi prin camere spațioase cu statui și tablouri, idealurile mari a celor 30 de secoli. În tot momentul o nouă surprindere ți se prepară. Vezi chipurile senine de olimpiani alăturea de semizei și zeișori de toate neamurile. Nu mai este însă aici exteriorul ce fascinează; tot acest înveliș dispare și vedem întreg Olimpul cum trăia el în închipuirea vie a poporului Elin și Latin"[25]. Oprindu-se la dragostea italianului pentru muzică, autorul continuă: „în fața acestui cult pentru muzică și artă, mă gîndesc la opera care — vorba lui Miron Costin — «tot din Italia derează»"[26]. Ni se pare interesantă și descrierea unui aspect al transportului în comun, în care autorul presară și unele elemente etnografice, despre podoabe, tipuri de oameni, moravuri etc., atunci cînd scrie: „pe un drum culbăit[27] și oblu[28] ca masa ne duc trăsurile în zbor spre vechiul Trau. În nădejdea unui bacșiș bun, italianul de pe capră, cu fața dubită la soare și cu belciuge în urechi, își mînă căluții pe moarte. Nu pare a fi îngrijit că huruba-i de trăsură poate să se facă praf și cenușă, și nici că se teme că roatele frecîndu-se repede s-ar putea aprinde, așa că pasagerii să-și continue drumul ca prorocul Ilie[29], în car de flăcări și foc"[30]. Trecînd la descrierea unor tipuri de oameni, Păcală notează într-un articol: „de dragul să-i privești pe acești dalmațini în costumul lor fantastic, ei oameni viguroși cu armele la brîu, ele femei bălae, cu părul negru în plete și cu ochii neastîmpărați sub arcul sprîncenelor încovoiate, trupuri zvelte, încinse în corsete roșii și cu fuste tărcate"[31], în timp ce despre un vînzător de legume italian călătorul scrie: „nu pot uita nici o dată pe tipicul vînzător de legume, care pocnește toată ziua din bici și chiuie de te asurzește. Averea lui toată o duce la tîrg, un pumn de legume și alta nimic. Pe telega mică cu două roate de o mărime extraordinară, s-a așezat cucoana legumăreasă cu copiii și cu tot, care cîntă din gură sau bat la vreo mandolină. La telega împodobită cu figuri trag dobitoace ce se pălesc necontenit unul de altul: un catîr alb, scripcă de o parte, un măgăruș mititel de o alta, și în mijloc un bou care și-a uitat de vițel încă rumegatul. Așa colindă acesta stradele și parcă ar vrea să spun lumei întregi ce bine se simte în calicia-i"[32]. Tot în seria articolelor despre călătoria sa apare și un pasaj

---

[24] „Telegraful Român", nr. 43/1900, p. 170.
[25] „Telegraful Român", nr. 44/1900, p. 174—175.
[26] Ibidem.
[27] Prăfuit.
[28] Drept.
[29] În credințele poporului român prorocul Ilie aleargă „pe cer" într-o căruță cu roți de foc. Notăm că în iconografia noastră populară, ca de altfel și în cea cultă, din cîte cunoaștem, roțile apar întotdeauna ca obișnuite și nu de foc.
[30] „Telegraful Român", nr. 41/1900, p. 160.
[31] Ibidem.
[32] „Telegraful Român", nr. 67/1899, p. 269.

https://biblioteca-digitala.ro

care ni se pare semnificativ pentru felul cum face descrierea recurgîndu-se la folclorul nostru : „ca un Făt-Frumos răsare soarele din susul apelor de la Sorento, aurind culmile ce se pun ca un codru în jurul orașului"[33].

Problema monografiei comunei Rășinari despre care afirmam că se pare să-l fi preocupat încă din timpul studenției și, poate, chiar de pe cînd era elev își are justificarea în afirmația sa că această problemă „o urmăresc de mai bine de un deceniu"[34]. Într-adevăr monografia ca o lucrare de sine stătătoare a fost prezentată spre examinare încă din 25 octombrie 1910, iar un an mai tîrziu dr. Ioan Lupaș propune ca această lucrare să fie calificată cu nota „Distins"[35], fiind susținut și de către dr. E. Roșca[36]. Mai știm de asemenea că în anul 1910 era deja gata de tipar și se preconiza apariția ei. O notă a redacției revistei „Transilvania", la un articol al lui Păcală, precizează că „acest studiu formează un capitol din o lucrare despre Rășinari care va apărea în zilele viitoare"[37], deci n-ar fi de loc exclus ca noi să cunoaștem de fapt cartea apărută după un al doilea manuscris. Cît privește problema metodelor folosite pentru scrierea lucrării, considerăm că cel mai indicat ar fi să dăm înșeși afirmațiile autorului, care arată : „în această fază, a întîielor mele încercări, opera monografiei unui sat îmi era prea puțin lămurită : dădusem și eu după cum învățasem de la alții puțină descriere fizică, puțină istorie sătească, la ceea ce se mai adauseră cîteva date statistice, și încă nu cele mai de seamă, cîteva frămîntări folcloristice și apoi cîteva date, expuse în treacăt, din viața culturală, economică, industrială și comercială a satului. Numai cu timpul ajunsei să mă conving că pentru monografia unui sat o asemenea restrîngere e cu totul greșită. Ca să vorbești de un popor și de tot ce-i aparține, trebuie să ai nu o idee aproximativă de dînsul, ci cunoștințe întemeiate, cîștigate în lungi ani de cercetări serioase. Tot mai mult înțelegem că fără a lua viața sub toate înfățișările, nu numai a acelora cari ți-ar conveni din vreun punct oarecari de vedere, și fără a îmbrățișa în legătura lor firească toate domeniile de la un capăt pînă la altul al experienței, nu e posibilă alcătuirea unei icoane fidele a satului și poporului"[38]. Așadar, Victor Păcală trata cu mult simț de răspundere problema întocmirii unei monografii sătești și aceasta constituie într-o mare măsură cheia succesului său. Am văzut că atunci cînd pentru unele capitole Victor Păcală nu a considerat că are pregătirea necesară a apelat la oameni competenți, așa cum face exemplu cu partea muzicală, care după afirmația autorului aparține în linii generale lui Timotei Popovici. N-ar fi exclus ca la această concluzie — a tratării multilaterale a monografiei de sat — să fi ajuns și datorită unui referat pe care Ioan Lupaș l-a dat despre monografia Rășinarului. Considerăm că citarea lui in extenso este justificată, deoarece este prima atitudine față de lucrarea capitală a lui Victor Păcală. Iată ce se spune despre ea : „Lucrarea intitulată «Monografia comunei Rășinari» și înaintată ca temă pentru specialitatea geo-

[33] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273.
[34] Ibidem.
[35] „Telegraful Român", nr. 40/1900, p. 158.
[36] Victor Păcală, *Monografia comunei Rășinari*, Tipografia Arhidiecezană, Sibiu, 1918, p. IV.
[37] Referatul lui Ioan Lupaș din 8 II 1911, Arhivele Mitropoliei Sibiu, Doc. nr. 3047.
[38] Protocolul din 2/15 III 1911.

https://biblioteca-digitala.ro

grafie e rezultatul unui studiu vast și îndelungat, cîteva părți din această lucrare au fost publicate în reviste străine și în revista «Asociațiunei», în Transilvania fiind apreciată elogios din partea specialiștilor în ale geografiei și etnografiei. Lucrarea aceasta va mai trebui întregită, îndeosebi părțile privitoare la credințe și obiceiuri, care din punct de vedere etnopsihologic prezintă un deosebit interes.

Astfel, întregită, cred că va fi o lucrare de merit, din care vor putea lua și alții învățătură și îndemn cum trebuie să purceadă la pregătirea monografiilor comunelor sau a ținuturilor noastre ca să corespundă întru toate cerințelor științifice de astăzi"[39]. Reiese deci că Ioan Lupaș, ca de altfel toți înaintașii culturii noastre, se preocupa încă de pe atunci de problema felului cum se scriu lucrările de specialitate. Ținînd seama de toate învățămintele trase, Victor Păcală a dat importanța cuvenită celorlalte științe la alcătuirea unei monografii. Acest lucru îl recunoaștem atunci cînd afirmă că a pus bază pe „materialuri culese pe cele mai felurite tărîmuri, ale istoriei, ale statisticii, ale filologiei, ale sociologiei etc."[40] și după aceea „am construit întîia și cea mai principală parte a monografiei"[41].

În afară de lucrările citate, Victor Păcală a mai scris și alte lucrări, de mari proporții, necunoscute pînă în prezent specialiștilor noștri. E drept că o monografie a Mărginimii Sibiului se bănuia că există, de această problemă ne-am mai ocupat și cu altă ocazie, dar numai în ultimul timp am reușit să stabilim că este vorba de volumul *Mărginimea și mărginenii de altădată și acum*, terminat încă din anul 1953. Această monografie cuprinde următoarele capitole: prefață, introducere, păstoritul, industria, comerțul, expansiunea economică, declinul, soluții de consolidare economică, tipul și caracterul, principalii factori ai vechii culturi și civilizații, mărginenii apărători ai vechii civilizații, instrucțiunea școlară, ultragierea suveranității naționale, renașterea spirituală și națională în Mărginime, Sibiul, noua pedagogie în școala mărgineană și înnoirea vieții spirituale în Principatele Române, literatura istorică și filologică, literatura, presa[42]. Nu considerăm necesar să intrăm în analiza acestei lucrări.

Concluzia care se poate trage din consultarea lucrării este însă evidentă. Spre deosebire de *Monografia comunei Rășinari*, cea a Mărginimii Sibiului depășește cu mult cadrul preocupărilor lui Victor Păcală. Vedem că el renunță la descrierea fizică a zonei (la un moment dat afirmă în mod greșit că Mărginimea „nu e un ținut cu limite bine precizate"[43]), în schimb dă o mare atenție altor capitole care preocupă de data aceasta metodologia școlii sociologice din București, condusă de profesorul Dimitrie Gusti. Este foarte interesant că Victor Păcală se preocupă și de unele probleme legate de expansiunea economică, declinul Mărginimii, încercînd să dea soluții de consolidare economică a acestei zone. Prin aceasta Victor Păcală rămîne și un precursor al etnografiei cu importanță practică.

---

[39] Victor Păcală, *Din etnografia comunei Rășinari. Construcțiunea și înfocmirea locuinței și a celorlalte clădiri economice*, în „Transilvania", nr. 3/1900, p. 57, în notă.
[40] „Telegraful Român", nr. 68/1899, p. 273.
[41] Arhivele Consistoriului sibian, Dosar. nr. 3047.
[42] Victor Păcală, *Monografia...*, p. 10.
[43] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

O altă lucrare descoperită de noi este cea intitulată *Macedo-românii*, care a fost terminată în anul morții sale[44]; lucrarea se ocupă nu numai de macedoromâni, ci dă atenție tuturor grupelor de români din Peninsula Balcanică. Aceasta nu este o lucrare de talia monografiilor anterioare, ci este mai mult o lucrare de popularizare, care propune cititorului următoarele capitole: generalități, antecedente istorice, păstoritul, arta populară, comerțul, tehnici, fârșeroții, pindenii, industria, cultura și conștiința națională, renașterea, antagonism greco-latin, propaganda antiromânească din partea grecilor, declinul, sîrbii și bulgarii.

Referindu-se la virtuțile comune populațiilor românești atît din nordul, cît și din sudul Dunării, autorul afirmă: „Toți revoluționarii balcanici se sileau să și-i facă [pe românii din Peninsula Balcanică, *I. D.*] tovarăși de luptă, de sacrificii, știind că valahii sînt totdeauna gata să înfrunte ca nimeni altul moartea". Se pare că aceasta nu este totuși o lucrare desăvîrșită. Capitolele nu au o legătură destul de logică între ele, iar lucrarea este în ansamblu destul de confuză. Cu toate acestea considerăm că este foarte binevenită pentru cercetările viitoare și s-ar justifica o prelucrare și publicarea ei.

După datele de care dispunem, se pare că Victor Păcală ar mai fi scris o istorie a păstoritului la români, lucrare despre care se susține că i-ar fi dispărut într-un complex de împrejurări destul de neclar, prin anii 1940—1942, precum și o monografie etnografică a zonei Branului, la care lucra chiar în perioada morții sale și despre care deocamdată știm foarte puțin.

Lucrarea de față a schițat o serie de date mai puțin cunoscute despre Victor Păcală, unul dintre cei mai reprezentativi și mai progresiști etnografi români din trecut și unul dintre cei mai de seamă monografiști ai țării noastre de pînă la 23 August 1944. Desigur că cercetările viitoare vor avea darul să scoată la iveală noi date despre acela de care istoria etnografiei românești, nescrisă încă, va trebui să țină seama.

[44] Manuscrisul se află în posesia prof. Onisifor Ghibu, căruia autorul îi mulțumește și pe această cale pentru amabilitatea cu care ne-a pus materialul la dispoziție spre consultare.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Э. В. ПОМЕРАНЦЕВА, Судьбы русской сказки, Академия наук СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, Издательство „Наука", Москва, 1965, 219 стр. [E. V. POMERANŢEVA, *Destinele basmului rus*, Academia de ştiinţe a U.R.S.S., Institutul de etnografie N. N. Mikluho-Maklai, Editura „Ştiinţa", Moscova, 1965, 219 p.]

Apărută în anul 1965, cartea Ernei Vasilievna Pomeranţeva, intitulată sugestiv *Destinele basmului rus*, constituie un eveniment marcant în folcloristica sovietică. Autoarea, cunoscută specialistă în domeniul basmului, a reuşit, printr-o mare capacitate de cuprindere, să analizeze procesul complex al transformărilor petrecute în viaţa basmului rus pe o perioadă de cîteva secole, începînd cu veacul al XVIII-lea, cînd au fost consemnate şi fixate în documente primele basme, şi pînă în zilele noastre. E. V. Pomeranţeva, urmărind acest proces, îşi pune drept scop reliefarea particularităţior dezvoltării basmului rus de-a lungul perioadei amintite, încercînd să identifice, în măsura în care acest lucru este posibil, anumite legităţi ce au determinat principalele tendinţe ale basmului în diferitele etape ale vieţii acestuia.

Cartea cuprinde, pe lîngă o amplă introducere în care sînt trecute în revistă problemele de bază ce au constituit obiectul preocupărilor unor specialişti de seamă din folcloristica mondială, cinci capitole al căror loc în economia lucrării este stabilit de etape istorice distincte în viaţa statului şi poporului rus (sec. XVIII, prima jumătate a sec. XIX, etapa de după reforma agrară din 1861, începutul sec. XX, epoca sovietică). Partea finală a lucrării, reluînd succint unele teze tratate în capitolele amintite, însumează principalele concluzii ale cercetării.

Structura cărţii, avînd în vedere titulatura capitolelor (basmul sec. XVIII, basmul primei jumătăţi a sec. XIX etc.), ne pune chiar de la început în faţa unei întrebări : este posibilă oare o delimitare atît de strictă, atît de exactă în istorie a unui fenomen folcloric atît de puţin legat de istorie, de evenimentul şi fapta istorică, ca atare, atît de puţin receptiv la schimbările petrecute în viaţa unui popor, cum este basmul? Se ştie că basmul este în primul rînd ficţiune ; în al doilea rînd, basmul are legile lui specifice, care îl fac să treacă prin veacuri aproape neschimbat, tradiţia constituind elementul cel mai puternic. Identitatea de motive, de subiecte, identitatea de tipuri de eroi, în epoci şi locuri diferite, la popoare complet izolate, toate acestea vorbesc cu prisosinţă de universalitatea basmului atît în spaţiu, cît şi în timp. Se poate oare vorbi de basmul unui secol, cu atît mai mult, de basmul unui deceniu? Desigur că nu, iar rezultatele cercetării confirmă acest lucru. Împărţirea materialului studiat este dictată deci nu atît de transformările din viaţa basmului rus, ele nefiind de ordinul esenţei, ci, pe de o parte, de tendinţele generale de dezvoltare ale basmului în această perioadă, iar pe de altă parte de interesul intelectualităţii ruse faţă de cultura spirituală a poporului, care a variat de la o epocă la alta, determinat la rîndul său de factorii sociali ce s-au manifestat, cu o intensitate sau alta, în etapele amintite.

Rev. etn. folc., tom. 12, nr. 3, p. 253--258, Bucureşti, 1967

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la afirmația lui V. I. Lenin precum că „în fiecare basm există elemente ale realității", autoarea identifică tocmai aceste elemente care variază de la o epocă la alta, de la un popor la altul, făcînd posibile nu numai evidențierea specificului național, dar și plasarea basmului în timp. Ficțiunea poetică, scrie E. V. Pomeranțeva, ca principiu fundamental al metodei artistice în basm nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune rolul activ pe care îl joacă realitatea în determinarea conținutului de idei, în crearea subiectelor și a tipurilor de eroi, în includerea anumitor detalii, în folosirea limbii etc. Legătura basmului cu realitatea, după E. V. Pomeranțeva, este de „ordin primar" și de „ordin secundar". În primul caz, această legătură determină geneza basmului, inspiră apariția unui subiect sau a altuia, nașterea unui erou, a unui motiv etc. În al doilea caz, ea determină transformările ulterioare ale basmului, viața lui de-a lungul veacurilor, destinele sale istorice.

Subliniind importanța cărții lui V. I. Propp privind „rădăcinile istorice" ale basmului, deci legătura „primară" a basmului cu realitatea, autoarea, pe baza materialului furnizat de subiectul „soția necredincioasă" (subiectul nr. 1380 după clasificarea lui Antti Aarne), ne oferă, chiar în prima parte a lucrării, un interesant studiu de folclor comparat. Se analizează în primul rînd varianta rusă a subiectului (Nicola Duplenski); se trece apoi la variantele celorlalte popoare slave; urmează variantele germane, indiene etc. În concluzie, autoarea reușește să identifice procesul transformării unei povestiri religioase despre copaci, icoane sau alte lucruri făcătoare de minuni, într-un basm despre femeia necredincioasă, cu evidente accente antireligioase, demonstrînd identitatea destinelor unui basm la popoare diferite; evidențiind, în același timp, acele trăsături specifice care fac din basmul respectiv un fenomen național.

Legătura basmului cu realitatea fiind foarte complexă, și metoda folosită de autoare în descoperirea noilor elemente, aproape imperceptibile la prima vedere, va avea același caracter. Dată fiind sărăcia primelor culegeri de basm, lipsa aproape totală de studii privind o analiză a acestui fenomen la începuturile lui, E. V. Pomeranțeva, cu o rară scrupulozitate, cercetează toate documentele care, într-o formă sau alta, într-o măsură mai mare sau mai mică, vorbesc despre viața basmului rus. Se analizează, astfel, nu numai primele înregistrări realizate, după o metodă mai mult sau mai puțin științifică, de către specialiști sau amatori, dar se merge mai departe, aducîndu-se în discuție acele documente (letopisețe, legende istorice etc.) care, cuprinzînd elemente de compoziție, eroi, situații, formule specifice basmului, atestă larga răspîndire a acestui fenomen deja constituit ca gen folcloric cu trăsăturile sale caracteristice.

Pentru fiecare perioadă autoarea nu se limitează la cercetarea textelor propriu-zise. Analiza este mult mai largă, obiectul de studiu fiind compartimentat pe culegeri, pe tipuri de basm, pe povestitori reprezentativi etc. Paralel se aduc în discuție și lucrările teoretice de specialitate privind folclorul, în primul rînd basmul, precum și referirile unor scriitori, oferindu-ni-se, astfel, un tablou complet nu numai al vieții basmului ca atare, dar și o adevărată istorie a folcloristicii ruse în domeniul studierii basmului.

Secolul al XVIII-lea marchează în viața statului rus o etapă istorică de mari transformări, care nu au putut să nu lase urme în creația populară, deci și în basm. Măsurile reformatoare ale lui Petru I, victoriile armatelor ruse au înviorat păturile largi ale poporului, oglindindu-se direct sau indirect în folclor. Pe de altă parte, viața de mizerie a poporului, în primul rînd a țărănimii, determină serioase înfruntări sociale. Revoltele țărănești, culminînd cu răscoala condusă de Pugaciov, trezesc speranțe într-o viață mai bună; ele impulsionează creația folclorică, făcîndu-o exponenta directă a concepțiilor și idealurilor populare.

Analizînd basmele din această perioadă, în primul rînd nuvelistice, E. V. Pomeranțeva scoate în evidență tendința lor socială. Țăranul își bate joc de moșier, de popă, de funcționarii țarului; alteori protestul ia forme mult mai ascuțite, ele fiind rezultatul direct al trezirii țărănimii ținute de veacuri în întuneric.

https://biblioteca-digitala.ro

Mișcările țărănești fac să crească interesul intelectualității ruse față de creația populară. Așa se explică apariția unor publicații ce cuprind nu numai producții autentic populare, dar și unele povestiri care au la bază tradițiile cele mai progresiste ale creației folclorice. Aceste „prelucrări", de basm în primul rînd, bucurîndu-se de o mare popularitate, au pătruns din nou în repertoriul oral, jucînd un mare rol în viața prozei orale ruse.

Basmul fantastic, în forma sa clasică, cunoaște în această perioadă tratarea celor mai răspîndite subiecte tradiționale. El fiind însă mai puțin receptiv, nu va oglindi direct transformările dintr-o anumită etapă ; preferințele pentru anumite subiecte cu tendințe net sociale constituie însă un indiciu în ceea ce privește poziția povestitorilor, care se fac ecoul epocii lor.

E. V. Pomeranțeva a insistat mai mult asupra secolului al XVIII-lea, dată fiind, pe de o parte, sărăcia izvoarelor, iar pe de alta ideea încetățenită în folcloristica rusă, conform căreia nu se știe și nici nu se va putea ști cum a fost basmul în secolul al XVIII-lea, întrucît avem la dispoziție texte neautentice, prelucrări abile, dar nu basme originale. Autoarea demonstrează cu prisosință netemeinicia acestei afirmații.

Prima jumătate a secolului al XIX-lea este perioada frecventelor revolte țărănești, a războiului din 1812, a mișcării decembriștilor, epoca înfloririi romantismului rus și a „instaurării victorioase" a realismului, perioada intensificării interesului oamenilor de știință, a scriitorilor față de iobăgie, față de problemele revoluției țărănești, față de popor în general. Iată de ce, acum, cultura spirituală a poporului, psihologia, arta și creația poetică a acestuia vor ocupa un loc de seamă în preocupările intelectualității ruse. Anume acum vede lumina tiparului culegerea de basme a lui A. N. Afanasiev, devenită clasică și căreia E. V. Pomeranțeva îi consacră un întreg capitol. Abia acum, o dată cu apariția basmelor lui Afanasiev, se poate vorbi de începutul studierii basmului rus pe baze științifice. În ciuda unor „intervenții" în text, de fapt necesențiale, „păcat" ce poate fi „reproșat" de altfel și altor folcloriști, culegerea lui Afanasiev constituie o oglindă vie a basmului rus la începutul secolului al XIX-lea.

Basmul fantastic ocupă în această culegere un loc preponderent. Rădăcinile lui istorice se pierd în trecutul îndepărtat, ajungînd pînă în comuna primitivă ; aceasta însă, scrie autoarea, nu exclude ecoul epocilor prin care a trecut, deci și ecoul perioadei în care a fost cules. Realitățile feudale pe care se suprapun detalii ale epocii capitaliste, unele referiri la relațiile sociale specifice transformărilor ulterioare, toate acestea prezintă basmul nu numai ca „oglindă a trecutului", dar și ca „oglindă a prezentului".

Trecînd peste analiza amănunțită a culegerii, notăm unele detalii pe care autoarea le consideră a fi semnificative pentru basmul secolului al XIX-lea. Împăratul din basm este deseori înlocuit cu moșierul hrăpăreț, țarul este înconjurat de „jandarmi", iar proprietatea începe să fie înțeleasă ca izvor al puterii, multe basme terminîndu-se prin îmbogățirea țăranului, care devine proprietarul moșiei fostului său stăpîn ; alteori locul eroului tradițional din basmul fantastic este luat de negustorul bogat sau de fiul acestuia. Se simte foarte mult în basmele fantastice o tendință accentuată spre detalii realiste, ele transformînd de cele mai multe ori basmul fantastic în basm nuvelistic. Aceste detalii realiste, subliniază autoarea, fac basmul fantastic mult mai accesibil auditoriului țărănesc, oferind în același timp povestitorului posibilitatea de-a evidenția mai ușor conflictul social al basmului respectiv.

Un tablou mult mai realist ni-l oferă basmul nuvelistic din această perioadă. El vorbește de oameni obișnuiți care trăiesc în condiții obișnuite, reale : țărani iobagi, lucrători zilieri, soldați. Toți luptă să nu moară de foame, să nu cadă sub povara muncii care le depășește puterile. Conflictul însă, posibil în realitate, atinge în basmul nuvelistic un asemenea grad, încît devine ficțiune, devine fantastic. Mulți folcloriști vorbesc de realismul basmului nuvelistic. Referindu-se la acest aspect, autoarea subliniază caracterul deosebit al acestui realism ; avem de-a face cu un realism convențional, cu un „realism de basm". Este destul ca povestitorul să se abată numai cu un pas de la acest „convenționalism", să dea numele

https://biblioteca-digitala.ro

moşierului sau al altui personaj, să lege întîmplarea de un anumit sat sau moşie, să înlăture tonul de glumă, de parodie, sau să suprancarce povestirea cu detalii din viaţa reală, şi basmul va dispărea, cedînd locul unui alt gen.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea, perioada de după reforma agrară, care nu a uşurat aproape cu nimic soarta ţărănimii, nu aduce schimbări mari în viaţa basmului, ci intensifică, accelerează acele tendinţe care se conturaseră deja la începutul secolului. Este interesant de remarcat că basmul surprinde două laturi ale unui proces tipic pentru această perioadă : pe de o parte proletarizarea ţăranului sărac, iar pe de alta îmbogăţirea şi transformarea în negustor a ţăranului înstărit, a „bogatului satului". Apare astfel, ca un personaj tipic pentru basmul sfîrşitului secolului al XIX-lea, cîrciumarul satului, unde chiar şi „necuratul" chefuieşte, bea vodcă, mănîncă pe săturate şi-şi plăteşte consumaţia cu bani. Problema banului, a capitalului, posibilităţile şi căile de îmbogăţire frămîntau nu numai pe burghezul satului, dar şi pe proletarul agricol. Acest lucru îşi va găsi reflectarea în basm. Se schimbă atitudinea faţă de negustor ; el este prezentat fără a se mai aminti poziţia sa de asupritor. Limitele, contradicţiile din conştiinţa ţărănească determină prezentarea vieţii de negustor ca un ideal.

Se continuă procesul apropierii basmului fantastic de cel nuvelistic prin includerea unor noi detalii.

A doua jumătate a secolului al XIX-lea nu este însă numai epoca dezvoltării capitalismului, dar şi epoca de creştere a mişcării revoluţionare. Apar referiri la surghiunuri, la închisorile ţariste. Se simte un anumit „curaj" în atitudinea unor eroi faţă de „stăpîni", nici chiar ţarul nerămînînd în afara atacurilor directe ale povestitorilor. Autoarea analizează pe larg basmele lui A. Novopoltev din culegerea lui A. N. Sadovnikov, care prezintă toate trăsăturile specifice ale basmului rus la sfîrşitul secolului al XIX-lea.

Începutul secolului nostru găseşte Rusia, nu de mult iobăgistă, în plină dezvoltare capitalistă. Purtătorii basmului acum nu mai sînt ţăranii iobagi, crescuţi sub biciul moşierului. Noua generaţie de ţărani, care au învăţat cîte ceva din experienţa vieţii de lucrători pribegi la diferitele întreprinderi capitaliste, aduc o notă nouă în viaţa satului ; „satul sălbatic", cum numeşte Lenin satul Rusiei feudale, se trezeşte la viaţă. Mişcarea ţărănească ia proporţii nemaiîntîlnite ; este destul să amintim că între anii 1900 şi 1904 au loc 670 de răscoale ţărăneşti, iar între anii 1910 şi 1914, 13 mii. Această stare de lucruri stimulează apariţia cîntecelor revoluţionare, făcînd să se stingă interesul pentru folclorul tradiţional. Ce se întîmplă cu basmul ? El continuă să trăiască, tabloul pe care ni-l oferă însă este foarte diferit, de la o regiune la alta, de la un raion la altul. În unele regiuni basmul începe să se „modernizeze", în altele tradiţia îşi spune încă cuvîntul. Acum apare în folcloristica rusă tendinţa spre studierea diferenţiată a repertoriului povestitorilor, care, datorită personalităţii lor, s-au impus fie ca păstrători ai tradiţiei, fie ca „inovatori". Studiind repertoriul unor povestitori, autoarea subliniază aceste tendinţe contradictorii, care, de multe ori, se întîlnesc la unul şi acelaşi povestitor.

Iobăgia este amintită acum ca un aspect ce ţine de trecut. Se introduc noi detalii tipice pentru Rusia prerevoluţionară ; ele se referă, în primul rînd, la sărăcirea completă a ţărănimii, care a devenit muritoare de foame. Pe de altă parte, în basm se includ multe aspecte care vorbesc de noţiuni noi, pătrunse în sat din oraş. Se vorbeşte de bancă, de împrumuturi ; în unele basme figurează miniştri, senatori etc. Eroii cîntă la chitară, transmit telegrame, merg la întruniri, se distrează la club ; „apa vie" şi „apa moartă" se găsesc la „numărul cutare" etc. Tendinţa de „modernizare" a basmului se va accentua şi mai mult, după cum vom vedea, în epoca sovietică.

Revoluţia şi războiul — notează E. V. Pomeranţeva — au accelerat, sub ochii noştri, ritmul transformărilor în folclor. În această perioadă basmul rămîne credincios tradiţiei şi, în acelaşi timp, oglindeşte într-un mod deosebit noua realitate. Detaliile noi sînt dintre cele

https://biblioteca-digitala.ro

mai diferite; ele privesc fie noua poziție socială a țăranului, acum liber și stăpîn, fie alte aspecte apărute în viața satului sau a orașului. Sînt folosite noțiuni noi: „subotnice comuniste", „comisar", „student", „burghez" etc. Eroul merge la „sfat", țarul își părăsește palatul pentru a participa „la un congres" etc.

O trăsătură generală a basmelor culese în epoca sovietică este, după E. V. Pomeranțeva, caracterul lor realist, fie că avem de-a face cu basme fantastice, fie că este vorba de basme nuvelistice. Indiferent de tipul de basm, povestitorul tinde să-și argumenteze realist subiectele fantastice, incluzînd detalii din viață, descriind personajele, subliniind tendința moralizatoare a basmului, ajungînd chiar să-i confere un sens politic.

Un nou aspect care se poate simți, începînd cu deceniul al IV-lea, este interpretarea nouă a subiectelor tradiționale, care se împletește strîns cu tendința unor povestitori, buni cunoscători ai tradiției folclorice, de a crea „basme noi", despre oameni noi, despre viața nouă. Dar, în ciuda faptului că noile basme au fost alcătuite pe baza creației tradiționale, ele nu au constituit decît o încercare de a prelungi în mod artificial viața basmului; și experiența s-a soldat cu un eșec total. Eșecul, subliniază E. V. Pomeranțeva, era de așteptat: neconcordanța dintre noul conținut și forma tradițională, arhaică, a făcut din aceste creații individuale niște pseudobasme, care nu pot fi socotite folclor; ele constituie un aspect al „literaturii de amatori", apărut pe fondul tradiției folclorice. În sprijinul acestei afirmații vine și faptul că dintre „noile basme" create în anii 20—30 nici unul nu a intrat în repertoriul oral al povestitorilor sovietici.

Studiind basmele culese în expedițiile folclorice întreprinse în ultimii ani, autoarea constată o intensificare a tendinței de „modernizare" a basmului. Eroii trăiesc și muncesc în colhoz, avionul, radioul, telefonul și alte cuceriri ale secolului devin accesorii indispensabile. Cu toate acestea, stingerea tradiției are loc într-un ritm destul de lent. Secretul viabilității basmului constă în bogăția conținutului de idei, în înalta valoare artistică a eroilor, în frumusețea limbii etc. Soarta basmului însă, conchide autoarea, „este pecetluită"; chiar și în creația celor mai buni povestitori contemporani se simte epigonismul. În ciuda varietății repertoriului, a stilului, în ciuda diversității manierei interpretative, ei rup cu tradiția și nu au puterea să opună creației colective o operă individuală de aceeași valoare. Creația populară trece astfel într-o nouă fază — basmul tradițional dispare ca gen folcloric; el cedează locul literaturii, dar continuă să-și trăiască viața în cărți.

În viața folclorului există două perioade distincte: perioada vieții productive, „vii", și perioada neproductivă, de conservare. În ceea ce privește etapa productivă a basmului, autoarea este adeptă a tezei lui V. I. Propp, conform căreia această etapă s-a încheiat de mult; deja evul mediu nu a mai dat subiecte noi, limitîndu-se la tratarea satirică a unor subiecte tradiționale, subiecte de basme nuvelistice în primul rînd. Cercetarea basmului rus întreprinsă de E. V. Pomeranțeva vine să sublinieze și mai mult valabilitatea tezei lui V. I. Propp.

În secolele XVIII—XX basmul rus trăiește în întregime prin „vechiul bagaj" de scheme tradiționale, de subiecte, motive, eroi etc. El nu face altceva decît să se „adapteze" la noua realitate fără să se schimbe însă în esență. Dacă în decursul a două sute de ani, scrie autoarea, basmul rus a rămas în fond același, noile detalii neafectîndu-i esența, este de presupus că nici veacurile anterioare nu au adus transformări radicale în viața sa. Această constatare ne dă dreptul de a plasa fenomenele arhaice pe care le întîlnim în basm în acele epoci cînd au existat condițiile necesare ce au determinat apariția lor în realitate.

Marea stabilitate a basmului în decursul a două veacuri vorbește, în același timp, de faptul că basmul trăiește în repertoriul popular numai ca o moștenire culturală; el nefiind produsul epocii în care trăiește, ci moștenire culturală, numai într-o măsură neînsemnată se va supune influenței noilor realități.

În încheiere, E. V. Pomeranțeva subliniază locul deosebit pe care basmul îl ocupă în literatură, unde scriitorii îl fac să-și trăiască o nouă viață. Astfel, sîntem martorii ultimului

https://biblioteca-digitala.ro

stadiu al istoriei basmului ca fenomen folcloric şi, în acelaşi timp, martorii transformării lui într-un gen calitativ nou, în gen literar.

Nu se pot epuiza problemele ridicate de un studiu al cărui obiect de cercetare îl constituie un fenomen atît de complex şi contradictoriu, cum este destinul unui gen folcloric, în cazul de faţă destinul basmului. Greutatea epuizării problemelor cercetate constă şi în faptul că autoarea ne oferă o analiză concretă, pe text, a sute de basme, o analiză multilaterală, amănunţită, privind aspectele cele mai variate, de la prezentarea unui subiect, a unui motiv sau a unui erou şi pînă la „destinul" unui epitet, istoria unei metafore, a unei formule etc. Cunoaşterea acestei multitudini de probleme este posibilă numai apelînd la original, ceea ce şi recomandăm specialiştilor.

Nicolae Roşianu

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, 1966, 240 p., 6,75 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului (Regiunea Hunedoara)**, 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Paulet în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 12, nr. 3, p. 167 — 258, Bucureşti, 1967

I.P.I. — c. 5242

43.407 Lei 12. —